

denkmäler deutscher Tonkunst

1. FOLGE

*In Neuauflage herausgegeben und kritisch revidiert
von Hans Joachim Moser*

4. BAND

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

I. FOLGE

*Herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung
des wirkl. geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron*

4. BAND

JOHANN KUHNHAUS KLAVIERWERKE

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

JOHANN KUHN AUS

KLAVIERWERKE

Herausgegeben von Karl Päsler

*In Neuauflage herausgegeben
und kritisch revidiert von Hans Jouchim Moser*

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

STADTBUCHEREIEN
DUSSELDORF
Musikbücherei

Druck: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

Printed in Austria

30 73.3182.

VORWORT.



MIT dem vorliegenden Band erscheinen in kritischer Neuauflage die Klavierwerke eines Tonmeisters, dessen Name bis heute nicht vergessen ist, dessen Kompositionen aber nur wenige kennen. Seiner 1692 veröffentlichten Sonate in B, welche der Ausgangspunkt für die Geschichte der deutschen Klaviersonate wurde, und den sieben weiteren, 1696 erschienenen Sonaten verdankt Johann Kuhnau den Ruhm, der erste Deutsche zu sein, welcher Klaviersonaten geschrieben hat. Als Komponist reich begabt, beinahe noch bedeutender oder berühmter durch seine phänomenale Vielseitigkeit, stand er um die Wende des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus in hohem Ansehen; für uns erweckt er noch besonderes Interesse, weil er als Kantor an der Thomasschule in Leipzig der unmittelbare Amtsvorgänger Seb. Bachs war¹⁾. Mit vielen anderen, mehr oder minder bedeutenden musikalischen Talenten teilte Kuhnau das Geschick, den grössten Meistern, die als Heroen der Tonkunst die Musik zu ungeahnter Blüte, die Kunstformen zur höchsten Entwicklung gebracht haben, Tribut zahlen zu müssen. Vor dem unsterblichen Ruhm eines Händel und Bach musste auch sein Stern erbleichen, und so fielen Kuhnaus Kompositionen ziemlich schnell der Vergessenheit anheim; vielleicht trug dazu bei, dass sein hartnäckiger, aber erfolgloser Kampf gegen die »à-la-modische« Musik und das »wilde Operistenwesen« seinem Ansehen und Einfluss nicht zum Vorteil gereichte.

Hat sich die Geschichtsforschung der Aufgabe nicht entzogen, die Thatsachen ins rechte Licht zu setzen und auch dem hervorragenden Talente eines Kuhnau einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musik anzuweisen, so soll die Neuauflage seine Klavierwerke, wie sie es verdienen, zu neuem Leben wiedererwecken, auch der Geschichtsforschung das Material leichter zugänglich machen, dessen diese bedarf, um noch näher den Einfluss zu ergründen, den Kuhnau selbst auf die grössten Meister der altklassischen Zeit, Händel und Bach, ausgeübt hat²⁾, endlich zur Entscheidung der

1) Am 6. April 1660 in dem »Zinn-Berg-Städtgen Geysingen« am Erzgebirge, bei Altenberge-Dresden, geboren, begann er frühzeitig unter Leitung bewährter und berühmter Männer seine musikalischen Studien, daneben und auch nach ihrem Abschluss auf gediegene wissenschaftliche Ausbildung bedacht, erwarb er sich bei unermüdlichem Eifer und grosser Begabung in Sprachen (Italienisch, Französisch, Hebräisch, Griechisch und Latein), Mathematik, Rechtskunde und Musikwissenschaft solch gründliche Kenntnisse, dass ihn allein schon sein Bildungsgrad weit über seine Berufsgenossen erhebt und Gerber (Lexikon 1790) ihn zu den grössten Gelehrten rechnen konnte, welche die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Seit 1684 Organist an der Thomaskirche in Leipzig, seit 1701 Thomaskantor und Universitätsmusikdirektor, fand er neben seinem Dienst Zeit, u. a. als Musikschriftsteller sich zu bethätigen (stark satirisch, witzig, zuweilen geschwätzig), Übersetzungen italienischer und französischer Werke zu liefern, ja auch als Advokat sich beliebt zu machen. »Jur. Pract.« nennt er sich erst 1696 am Schlusse der Vorrede zu den »Frischen Clavierfrüchten«, noch nicht in der »Clavier-Übung«; am 21. Dez. 1688 hatte er bereits seine Dissertation »De Juribus circa Musicos Ecclesiasticos« öffentlich verteidigt. Am 5. Juni 1722 starb Kuhnau in Leipzig, bis zu seinem Tode in Amt und Würden, eine hochgeachtete Persönlichkeit. Sein satirischer Musikroman »Der Musikalische Quack-Salber« (1700) ist 1899 (Berlin, Behr) in einer von Kurt Benndorf besorgten Neuauflage erschienen.

2) Spitta (»Seb. Bach«) hat auf einige Fälle hingewiesen, wo *Bach* von Kuhnau angeregt und direkt beeinflusst wurde, Seiffert (»Geschichte der Klaviermusik«, 1899) in vortrefflicher Ergänzung Spittas auf weitere stilistische Beeinflussungen und thematische Entlehnungen aufmerksam gemacht, die neben *Bach* u. a. vornehmlich *Händels* Kompositionen zeigen, trotzdem bleibt die endgiltige Feststellung des Einflusses, den Kuhnau speziell auf *Händel* ausgeübt hat, noch eine schöne Aufgabe. *Händels* musikalische Ausdrucksweise bekundet eine ganz besondere Vor-

noch nicht gelösten Frage anregen, welche Tonmeister auf Kuhnau im allgemeinen und welche speziell auf seine Sonatenkomposition bestimmend eingewirkt haben¹⁾.

Als Komponist war Kuhnau ziemlich fruchtbar. Fehlt ihm zwar die tiefe, überwältigende Macht, die schöpferische Kraft eines Bach, Beethoven und Mozart, das Grossartige und Ergreifende, so erfreut er doch durch Geist und Sinnigkeit bei freundlichem Grundzug seiner Werke. Seine Schreibweise ist leicht und zwanglos, ohne oberflächlich zu sein, auch in seinen Fugen, mit denen er klassische Muster geschaffen hat; als solche galten seine Fugensätze lange Zeit, in gleicher Frische wirkend sind sie es, »wenn man mehr die Klarheit und Eleganz als Reichtum und Tiefe in Betracht zieht²⁾«, noch heut trotz Bach, der alles überflügelte, was vor und nach ihm darin geleistet wurde. Kuhnau wendet auch, zum ersten Mal, in gewissen bewegten Sätzen eine homophone, doch harmonisch reich ausgestattete Schreibart an, die im Klaviersatz bisher nicht bekannt war, auch einstweilen ohne Nachahmung blieb.

Als Kirchen-Kantaten-Komponist und in seiner, wie die Kantaten, im älteren Stil gehaltenen Markuspassion hat er Tüchtiges geleistet, ebenso verstand er sich sehr wohl auf den Motettenstil des 17. Jahrhunderts, einen freien konzertierenden Kirchenstil; für Orgel scheint er wenig komponiert zu haben. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Klaviermusik, darum nimmt er in der Geschichte der deutschen, speziell der mitteldeutschen Klaviermusik eine hervorragende Stellung ein. Bewährt sich Kuhnau in seinen 14 »Partien« der »Klavier-Übung« als gediegener Vertreter und eifriger Förderer der Suite, erweckt er mit deren Präludien, soweit sie sich als »älteste Vorläufer der modernen Klavieretude« erweisen, lebhafteres Interesse, zeigt er ferner schon hier seine Stärke in Fugen und Doppelfugen und überrascht er uns bei anderen Sätzen jener Partien durch tieferen Gehalt oder erfrischende Anmut, aussergewöhnliche Gewandtheit und Fluss in der Technik des Satzes bei besonders glücklicher Erfindung und höherem Schwunge eines Themas, so besteht doch sein Hauptverdienst in der Schöpfung der deutschen Klaviersonate (älterer Zeit); er vollzog sie durch Übertragung der italienischen Kammersonate auf das Klavier allein. Der Zusammenhang der Kuhnauschen Klaviersonate mit der Violinsonate ist durch die Vorrede zum 2. Teil der Klavierübung bezeugt, die freiere Art der Anordnung und Zahl der Sätze lässt den Grundriss der italienischen Sonate, vornehmlich die Anlehnung an die ältere italienische Violinsonate erkennen³⁾, nur zuweilen ist die viersätzigte Corellische Form gewählt.

Die vier in Kupferstich herausgegebenen Klavierwerke, welche Kuhnau als den bedeutendsten Vertreter mitteldeutscher Klaviermusik am Anfang des 18. Jahrhunderts erscheinen lassen, wurden im Zeitraum von 11 Jahren veröffentlicht. Während sein erstes Werk, *Klavier-Übung*, Teil 1, 1689, ausschliesslich Suiten (*Partien*) enthält⁴⁾, fügt er als Anhang dem zweiten Werk, *Klavier-Übung*, Teil 2, 1692⁵⁾, die schon erwähnte Sonate in B bei; ihr Aufsehen und Beifall be-

liebe für Kuhnau, in dieser Beziehung sind namentlich die frischen Klavierfrüchte hochinteressant; denn sie enthalten eine ganze Anzahl von Themen und Motiven, die Händel in seinen Kompositionen (auch Opern, Oratorien und Konzerten) verarbeitet und zu höherer Bedeutung gestaltet hat, Beweises genug, wie hoch Händel Kuhnau schätzte. Shedlock endlich (*The Pianoforte Sonata*, London 1895 Methuen & Co.) hat u. a. Reminiscenzen an Kuhnau hervorgehoben, die sich bei Mozart und Beethoven finden.

1) Spitta (Vorlesung) verwies auf Übereinstimmung in der Form mit Sonaten von Bassani (Lehrer von Corelli) und Rosenmüller (Sonaten 1682), Seiffert, a. a. O., im allgemeinen Kuhnaus Abhängigkeit durch den Nachweis doppelter Verwendung eines Themas von Pachelbel (1653—1706) feststellend, vermutet im speziellen den Einfluss Bassanis und verneint Pasquini (1637—1710), Lehrer von Joh. Philipp Krieger, als Vorbild, Shedlock, a. a. O., Pasquini als Vorgänger von Kuhnau in der Komposition von Klaviersonaten bezeichnend, behauptet den Einfluss von Albrici (Gönner Kuhnaus in Dresden), Corelli (geb. 1653), Froberger (gest. 1667) und Dietr. Becker. Nach der Darstellung Shedlocks kommen für den endgiltigen Nachweis, wie Kuhnau zu seiner Klaviersonate und ihrer Form gelangte, in Betracht von älteren Komponisten die Kammersonaten eines Banchieri (1611), Turini (1624), Farina (1628), von jüngeren die eines Dietrich Becker (1668), Giov. Maria Bononcini (1669 »Varii fiori del Giardino Musicale« . . .), Vitali (1677), Legrenzi (1677), Bassani, Corelli (1683) und Agostino Steffani (1683); Dietrich Becker ist nach Shedlock als Vorläufer von Kuhnau ganz besonders bedeutend.

2) Spitta (»Seb. Bach«.)

3) Bassani Vertreter dieser Form.

4) Sämtlich in ut, re, mi, d. h. in Dur.

5) Sämtlich Suiten in re, mi, fa, d. h. in Moll.

stimmte Kuhnau, nach Erscheinen der 2. Auflage des 2. Teils der Klavierübung (im Jahre 1695) ein grösseres Sonatenwerk zu planen. Wie er in der Vorrede sagt, veranlasste ihn die fleissige Nachfrage nach den 1695 im Leipziger Catalogo versprochenen »*Frischen Klavier-Früchten*«, unter diesem Titel schon im Frühjahr 1696 sieben, in der erstaunlich kurzen Zeit von einer Woche komponierte Sonaten folgen zu lassen. Der erste Teil der *Klavier-Übung* erschien bereits 1695 in letzter Auflage, vom zweiten Teil dagegen wurden nach der 1695 mit jenem gleichzeitig besorgten zweiten Ausgabe noch zwei Auflagen notwendig, 1703 und 1726, wohl eben wegen jener ersten Sonate. Die *Frischen Klavier-Früchte*, deren Titel und eigenartige Ausdrücke in der Vorrede an die 1668 in Hamburg erschienenen »*Frühlings-Früchte*« von Dietrich Becker erinnern, dreissig Sonaten für Violinen etc. mit basso continuo, fanden solchen Anklang, dass fünf Auflagen vorhanden sind (1696, 1700, 1710, 1719, 1724). Kuhnau legte mit jener Sonate in B und der in den Klavierfrüchten fortgesetzten Sonatenkomposition »den ersten Grund zur deutschen Klaviersonate« und vollbrachte damit »eine für die Geschichte der deutschen Klaviermusik epochemachende That«¹⁾.

Das vierte und letzte Klavierwerk, die sogen. Biblischen Historien, veröffentlichte Kuhnau im Jahre 1700; er nennt sie wie sein drittes Werk Sonaten, obschon sie mit den ersten acht Sonaten nur den Stil allenfalls gemeinsam haben. In der Form, Anordnung und Zahl der Sätze sind sie grundverschieden von der eigentlichen Sonate und ausschliesslich bedingt durch die Wahl des biblischen Stoffes und der besonders geeigneten Situationen. Mit diesem letzten Klavierwerk, das er als einen Versuch aufgefasst wissen wollte, wurde Kuhnau »der wichtigste Vertreter deutscher Programmmusik in älterer Zeit«. Die biblischen Historien, neue Auflage 1710, erregten vielleicht schon mit dem Aussergewöhnlichen des Stoffes und der Tendenz bedeutendes Aufsehen; von grosser schöpferischer Kraft zeugend und »eine Fülle geistreicher Einfälle« enthaltend, sind diese sechs Sonaten aber auch musikalisch so reizvoll und »interessant, dass sie noch heute jedem verständigen Spieler Genuss bereiten« und neben den Partien und Klavierfrüchten viel mehr Beachtung verdienen, als sie bisher in Deutschland gefunden haben²⁾. Gerechter gegen Kuhnau war Frankreich und England: Farrenc veröffentlichte im 3. Band von »le Trésor des Pianistes« (1861) beide Teile der Klavierübung und die frischen Klavierfrüchte, Shedlock hat 1895 mit der Neuausgabe der biblischen Historien begonnen³⁾. Diese für uns Deutsche beschämende Tatsache könnte allein schon genügen, um in der Pietät gegen einen unserer hervorragenden Tonmeister nicht länger zurückzustehen, Kuhnaus Klavierkompositionen verdienen es aber auch im vollsten Masse, durch eine vollständige Neuausgabe ihre einstige Bedeutung wiederzugewinnen und neuem Leben entgegengeführt zu werden.

Die alten Originaldrucke sind sehr selten geworden, von ihren verschiedenen Auflagen anscheinend nur sehr wenige Exemplare erhalten geblieben, z. T. ist nur ein einziges bekannt. Für die vorliegende Neuausgabe standen Exemplare aller bekannt gewordenen Originalauflagen zur Verfügung, dadurch wurde eine sorgfältige Prüfung und Vergleichung der in Betracht kommenden Originaldrucke ermöglicht, und es liess sich dabei im besonderen die nach den in Berlin vorhandenen Originalen angefertigte Kopie des Notenteils ergänzen und verbessern, wo es geboten schien.

Kuhnaus Klavierübung, Teil 1, in erster Auflage 1689 erschienen, wurde nach einem Exemplar der letzten Auflage vom Jahre 1695 kopiert⁴⁾, zur Vergleichung konnten zwei Exemplare erster Ausgabe⁵⁾ und das früher A. G. Ritter, jetzt Scheurleer im Haag gehörende Exemplar⁶⁾ benützt werden. Hierbei hat sich die bisherige, auf dem Kupferstich der Kuhnauschen Klavier-

1) Ph. E. Bach, der Schöpfer der modernen Klaviersonate.

2) Die vorhandenen deutschen Neuausgaben (in Sammelwerken von Kompositionen älterer Meister bei C. F. Becker, J. Fischhof, Pauer, Köhler) beschränken sich auf wenige Stücke.

3) Bisher sind die beiden ersten Sonaten erschienen.

4) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin. Die unveränderte Vorrede ist mit der Jahreszahl 1689 versehen, nur das Titelblatt trägt die Zahl 1695.

5) Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig und der Hofbibliothek Wien.

6) Ritter hat das verloren gegangene Originaltitelblatt, ebenso die fehlenden Seiten (N^o. 16, 17, 34 und 79) ergänzt, seine Angabe der Jahreszahl 1689 auf dem Titelblatt ist nur z. T. berechtigt. Siehe weiter unten.

werke fussende Annahme, dass spätere Auflagen von der Klavierübung, Teil 1, auch Teil 2, ebenso von den Klavierfrüchten und biblischen Historien lediglich neue Abzüge der ersten Ausgabe seien, als nur bedingt zutreffend erwiesen. Zwar bei den Klavierfrüchten durchaus berechtigt und im ganzen auch für den zweiten Teil der Klavierübung und die biblischen Historien gültig, da an deren Platten nur wenig auffällige Änderungen vorgenommen worden sind, muss sie doch bezüglich des ersten Teils der Klavierübung wesentlich eingeschränkt werden; denn hier liegen sehr bemerkenswerte Abweichungen vor, die aus dem Urteil Kuhnaus über den ersten Teil der Klavierübung¹⁾ verständlich sind. Beide Teile der Klavierübung erschienen im Selbstverlag, Kuhnau konnte daher jederzeit ganz nach Belieben Verbesserungen der Platten vornehmen lassen, ja es scheint, dass er manchmal selbst die Hand angelegt hat.

Die Untersuchung der Änderungen und nicht immer gelungenen Verbesserungen im ersten Teil der Klavierübung hat folgendes ergeben. Das Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek ist das älteste unter den geprüften, da es auffallend wenig Accent-, Mordent- und Trillerzeichen enthält; noch sparsame, doch schon häufigere Anwendung der »Strichlein« zeigt das Wiener Exemplar, zwar ebenfalls die Zahl 1689 auf dem Titelblatt tragend, aber bereits auf eine Revision und Verbesserung der Platten deutend. Während in diesen beiden Exemplaren die zum Notenstein nicht benützten Liniensysteme leer geblieben sind, haben sie im späteren Ritter-Scheurleerschen Exemplar, wie in der letzten Ausgabe von 1695, hübschen Schmuck erhalten, Arabesken in Form von Blumen, Blättern, Engelgestalten und dgl., welche eine sorgfältige Herstellung vermuten lassen. Möglich, dass Kuhnau vor der ersten Auflage des zweiten Teils der Klavierübung, welcher in allen seinen Ausgaben ähnlich ausgeschmückt ist, auf den Gedanken kam, Teil 1 ein besseres Aussehen zu geben, möglich aber auch, dass er durch Teil 2 bestimmt wurde, bei der Neuauflage des ersten das Gleiche nachholend zu thun²⁾. Neben den kleineren oben schon vermerkten Änderungen, reichlicherer Anzeigung von Accent-, Mordent- und Trillerverzierungen, gelegentlich anderer Stellung der ersteren beiden oder Veränderung des Schriftzeichens für den Triller³⁾, vereinzelt umgekehrter Stielung einer Note, auch Hinzufügung einer neuen Note⁴⁾, lässt sich die Herstellung und Verwendung einer neuen Platte⁵⁾ u. a. konstatieren, stellenweis auch grössere Sorgfalt in der Notenschrift, die vielleicht auf einen neuen geschickteren Notensteher oder besseres Handwerkszeug⁶⁾ schliessen lassen. Erwähnung verdienen ferner die Fälle, wo erst vorhandene Accentverzierungen in den beiden späteren Auflagen beseitigt sind; manchmal weicht die Ausgabe von 1692⁷⁾, öfter die letzte aus dem Jahre 1695 von allen andern ab. Auf ursprüngliche Stichfehler oder auf spätere Umänderung der »Strichlein« deutend steht bald „, wo die frühere Auflage nur / enthält, bald /, wo die frühere „ angiebt⁸⁾, endlich haben Noten hier Punkte, dort nicht und umgekehrt; alles Anzeichen dafür, dass Kuhnau auf möglichste Vervollkommenheit und Korrektheit bedacht war. Er sagt ja auch in der Vorrede zum zweiten Teil der Klavierübung, dass der Kupferstich und Druck viel besser geraten sei als im ersten Teil.

Für den zweiten Teil der Klavierübung diente der Kopie als Vorlage die zweite Aus-

1) Vorrede zum zweiten Teil.

2) Je nachdem ist also das Ritter-Scheurleersche Exemplar vor 1692, dem Jahre der ersten Ausgabe des zweiten Teils, oder 1692, oder nicht viel später, jedenfalls vor 1695 zu datieren. Überdies scheint es zusammengestellt zu sein, d. h. von Abzügen aus verschiedenen Jahren herzurühren; denn z. B. Seite 14 und 15 zeigt Verwendung der ältesten Platten, S. 18 und auch wohl 31 verweist auf neue Platten, 31 mindestens auf Abänderung der Platte, beide mit der Ausgabe von 1695 übereinstimmend, nicht mit der von 1689. Andererseits zählt nur die letzte Ausgabe richtig S. 77, 78, 79, wo die früheren 3 angeben 77, 79, 80, dagegen hat auch sie die Seitenzahl 28 in Spiegelschrift.

3) t. ist weitaus am meisten gesetzt, 4mal so oft als tr, im zweiten Teil der Klavierübung 5 1/2 mal so oft, in den Klavierfrüchten 8 1/2 mal so oft, nur in den biblischen Historien nicht viel häufiger als tr. Die naheliegende Annahme, dass eine von den beiden Zeichen bedeute den Praller (w), stösst auf Bedenken, da nur Launen des Komponisten, Kopisten oder Stechers vorzuliegen scheinen.

4) Auflage 1695 S. 74.

5) In Anmerkung 2 schon ein jeden Zweifel ausschliessender Fall erwähnt.

6) Die Noten zeigen die Verwendung des Stichels.

7) Gemeint ist das Ritter-Scheurleersche Exemplar.

8) Letzteres selten.

gabe vom Jahre 1695¹⁾; zur Vergleichung herangezogen wurden die Auflagen vom Jahre 1692²⁾, 1703³⁾ und 1726⁴⁾. Da dieses Klavierwerk Kuhnaus im Stich »in vielen besser gerathen«, so war bei den Neuauflagen nicht durchaus eine Verbesserung nötig, aber ausser der nebensächlichen Änderung der Jahreszahl am Schluss der Vorrede sind auch an den Notenplatten nicht unwichtige Änderungen, wenn auch wenige, vorgenommen worden, und zwar zwischen der ersten und zweiten Ausgabe; die dritte und vierte Auflage gleicht der zweiten bis auf kleine, unbedeutende Änderungen durchaus.

Das dritte und vierte Klavierwerk Kuhnaus, ausschliesslich Sonaten enthaltend, erschien nicht, wie die Klavierübung, im Selbstverlag. Die Sonaten der Klavierfrüchte wurden nach der dritten Auflage⁵⁾, vom Jahre 1710, übertragen, und zur Vergleichung konnten die übrigen Ausgaben, vom Jahre 1696⁶⁾, 1700⁷⁾, 1719⁸⁾ und 1724⁹⁾, geprüft werden. Wie schon oben bemerkt, sind die verschiedenen Auflagen der Klavierfrüchte sämtlich nach denselben unveränderten Notenplatten hergestellt, die Abzüge dabei jedoch nicht immer in gleicher Deutlichkeit gelungen, bei zweifelhaften Stellen ergaben dann aber die anderen Ausgaben oder ein noch eingesehenes Exemplar derselben Ausgabe¹⁰⁾ das Richtige. Kleine Abweichungen liegen insofern vor, als man in den späteren Auflagen (von 1710 ab) mehr oder weniger die früher frei gebliebene Rückseite eines Blattes beim neuen Abzug benutzt hat¹¹⁾. Die letzte Ausgabe, vom Jahre 1724, im Notenstich unverändert, fällt endlich dadurch auf, dass Titel und Vorrede nicht in Kupfer gestochen, sondern gedruckt sind¹²⁾; überdies ist, um Platz zu sparen, die in den bisherigen Auflagen vier Seiten umfassende Vorrede durch Anwendung zunächst (Seite 1) kleinerer, dann sehr kleiner Lettern auf zwei Seiten zusammengedrängt, wobei einige Wörter ausgelassen oder entstellt, andere in veränderter Orthographie oder abgekürzt wiedergegeben wurden. Unter den geprüften Ausgaben ist das einst dem berühmten Klavierpädagogen und bekannten Etudenkomponisten Cramer in London gehörende Exemplar erster Auflage besonders interessant, da hier, mit Bleistiftnotizen in englischer Sprache, auf Stellen in Händels Werken verwiesen wird, wo dieser Themen und Motive der Klavierfrüchte verarbeitet hat oder doch bald grössere, bald geringere Ähnlichkeit mit Kuhnau verrät¹³⁾.

Die biblischen Historien scheinen nur zwei Auflagen erlebt zu haben, obgleich feststeht, dass der Komponist mit diesem Werk grossen Erfolg erzielte, wenn es auch an abfälliger Kritik nicht gefehlt hat¹⁴⁾. Kuhnau war sich des Gewagten seines Unternehmens wohl bewusst, darum sucht er in der Vorrede die Bedenken zu beseitigen. Für die Kopie der biblischen Historien lag die Ausgabe vom Jahre 1710 vor¹⁵⁾, verglichen wurde sie mit zwei Exemplaren erster Auflage (1700)¹⁶⁾. Laut

1) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin. Die Jahreszahl steht am Schluss der Vorrede, das Titelblatt enthält in keiner Auflage die Jahreszahl. Walthers und Gerbers Angabe (Lexikon 1732, bezw. 1790), wonach der zweite Teil der Klavierübung bereits 1689 erschienen ist, beruht auf Irrtum, wie die Einleitungsworte der Vorrede beweisen; ebenso irrtümlich ist die häufig zu findende Annahme, dass der Klavierübung zweiter Teil 1695 in erster Auflage mit der letzten des ersten Teils herauskam, denn das Ritter-Scheurleersche Exemplar giebt am Schluss der Vorrede das Jahr 1692 an.

2) Exemplar von Ritter-Scheurleer; S. 77—81 nicht Originalstich, sondern von Ritter nachgeschrieben.

3) Exemplar der Kgl. Bibliothek Brüssel.

4) Exemplar der Hofbibliothek Wien. Auch diese Ausgabe hat den Vermerk »In Verlegung des Autoris«, obschon Kuhnau 1722 gestorben.

5) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin.

6) Exemplar der Hofbibliothek Wien, einst J. B. Cramer in London, später dem Benediktinerstift Göttweig gehörend. Als Verleger nennt dieses jetzt vielleicht einzige Exemplar der ersten Ausgabe (letzte Seite, No. 90, geschrieben) Mieth & Zimmermann (Leipzig), die folgenden 3 Auflagen geben nur Zimmermann (aber Dresden & Leipzig) an, die letzte Ausgabe (1724) erschien im Verlag von Zimmermann & Gerlach (Dresden & Leipzig).

7) Exemplar der Kgl. Bibliothek Brüssel.

8) Exemplar der Amalienbibliothek Berlin, Joach. Gymn.

9) Exemplar von Scheurleer, früher Ritter gehörend.

10) Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig (1710).

11) Daher ist z. B. S. 10 oder 60 Rückseite von 9 und 59, nicht wie früher Vorderseite des nächsten Blattes.

12) Das Titelbild fehlt infolgedessen, aber auch Widmung und »Zu-Schrift«.

13) Im Original S. 1, 3, 6, 7, 26, 30, 32 und 71. Näheres im Kritischen Kommentar.

14) Scheibel, »Zufällige Gedanken von der Kirchen-Musik« (Frankfurt und Leipzig, 1721) S. 18, mitgeteilt bei Seiffert, a. a. O., S. 252.

15) Exemplar der Bibliothek Kgl. Hochschule für Musik, Berlin.

16) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin und Stadtbibliothek Leipzig.

Vorrede sind »die Noten nicht von einer, sondern unterschiedenen und zum Klavier ungewöhnten Händen auff das Kupffer gekommen«. Die dadurch entstandenen Mängel wären bei ihrer besonderen Art jedoch schwer in der Neuauflage zu beseitigen gewesen, darum hat Kuhnau nur wenige Verbesserungen vornehmen lassen, soweit nämlich falsche Noten oder falsche Notenwerte in der ersten Ausgabe vorhanden waren; mit der Abänderung ist auch nur begonnen worden, denn in Sonate 2—6 sind so manche Fehler unverbessert geblieben, wo eine Korrektur ebenso erwünscht sein musste, wie sie bei der ersten Sonate erfolgt ist.

Welches Prinzip nun die kritische Neuauflage bezüglich des Notenteils bei den verschiedenen Originallesarten befolgt hat, wird bei der Besprechung der Kuhnauschen Notierungsweise und ihrer Übertragung in modernes Notensystem erläutert werden, vorher seien noch einige, den Neudruck des Textes, also Titelblätter, Widmung, Zuschrift und Vorreden, auch den Inhalt der beiden letzteren, sowie die Kupferstichbilder betreffende Mitteilungen und Bemerkungen gestattet. Die Titelblätter beider Teile der Klavierübung und das der Klavierfrüchte, die Vorreden der ersteren, ebenso das Kupferstichbild vom ersten Teil der Klavierübung¹⁾ und von den biblischen Historien sind nach Exemplaren erster Auflage photographisch nachgebildet worden²⁾, alles übrige ist in möglichst ähnlichen Typen nachgesetzt. Inhaltlich geben Zuschrift und Vorreden willkommene Erläuterungen und beachtenswerte Winke, das Nachlesen sei daher noch besonders empfohlen; hier möge nur hervorgehoben werden, dass in den Klavierfrüchten die »Manier«, welche den Stücken der Klavierübung »Anmuth giebet«, mit dem Zucker verglichen wird, der »eine Frucht versüßet«³⁾. Bei den biblischen Historien ist zunächst der italienische Titel bemerkenswert⁴⁾, wonach diese Sonaten auf der Orgel, nicht nur auf dem Cembalo und anderen Hausinstrumenten gespielt werden können; sodann sei der uns oft seltsam dünkenden sprachlichen Ausdrucksweise Kuhnau kurz gedacht. Auch in der Musik sich widerspiegelnd überwiegt neben erheiterndem, köstlichem Humor ein fast patriarchalischer Ernst in der Auslegung und Ausschmückung der biblischen Worte, und man wird gut thun, über manche für modernes Empfinden stark komische, ans Satirische streifende Textstellen vorsichtig zu urteilen. Kuhnau war zwar eine satirische Natur, wie besonders sein »Quacksalber« beweist, aber in den Paraphrasen der biblischen Historien lag ihm Spott durchaus fern, die Ansicht Shedlocks und Spittas dürfte daher das Richtige treffen⁵⁾. Endlich verdient Erwähnung und Rechtfertigung die wichtige, Kuhnau's musikalische Schreibweise berührende Erklärung, mit welcher er sich gegen den naheliegenden Vorwurf falscher oder schlechter Stimmführung verwahrt. Nicht nur im zweiten Teil der Klavierübung, wo er sich rechtfertigt⁶⁾, auch im ersten, mehr noch in den Klavierfrüchten und Historien finden sich genug Stellen, an denen auch wir Anstoss nehmen. Gleichviel, ob Verwechselung der Stimmen vorliegt, was Kuhnau als Entschuldigung angiebt, oder nicht, für die richtige Beurteilung solcher verdächtiger Stellen liefern Äusserungen von Kuhnau's Schüler Heinichen den besten Massstab, denn sie scheinen die Grundsätze seines Lehrers wiederzugeben. Heinichen sagt nämlich⁷⁾: »Man bemühe sich, nur die äusserste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, dass sie mit dem Basse ohne 5ten 8ven oder sonst vitiose Progressen ein-

1) Kuhnau's Portrait und (?) seine Heimat Geyssing darstellend.

2) in Leipzig, Wien und Berlin.

3) Shedlock, a. a. O., S. 45, sagt, dass in Neudrucken von Kuhnau's Werken manchmal der Zucker vergessen ist, auch Farrer nicht wenig Verzierungen weggelassen hat.

4) Siehe Kupferstichbild.

5) Shedlock, a. a. O., S. 63: »The composer, however, meant it seriously. He was a man, apparently, of deep religious belief«. Spitta, a. a. O., Bd. I, S. 234, wie Shedlock vorwiegend über die Musik der Historien urteilend: »Manches, was uns komisch darin erscheint und dem Kunstgenuß eine besondere Würze giebt, war vom Komponisten durchaus nicht auf eine solche Wirkung angelegt. Er hat seine Aufgabe ganz ernsthaft genommen! verbot doch schon der biblische Gegenstand alle Spassmacherei. Höchstens verrät sich in der Sonate über Jacobs Heirat ein fröhlich launiger Geist, aus andern spricht oft ein tiefer Ernst, der, wenn man sich über das Zwitterhafte der Gattung einmal hinweg gesetzt hat, sogar ergreifen kann. So ist es mit dem vom David vermittelt der Musik curirten Saul«.

6) Kuhnau spricht hier nur von Oktaven, die speziell in manchen Präludien »mit einander fortzugehen scheinen«.

7) In seiner Schrift »Der Generalbass in der Composition«, 1728, Dresden, S. 132/33.

hergehe, die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, dass die rechte Hand alle im Accord unter sich nechst gelegene, die linke Hand aber alle im Accord über sich nechst gelegene zwey biss drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich in geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefähr vorfallenden 5ten und 8ven zu kehren«. Eine andere ähnliche Äusserung¹⁾ lautet: »Die grössten Künste eines sehr vollstimmigen Accompagnementes beruhen bloss auf der Observation der beyden äussersten Stimmen, und also auf denen Fundamentis eines regulirten vierstimmigen Accompagnementes«. Wie Kuhnau auf Verwechselung der Stimmen sich berufend erklärt Heinichen²⁾ schliesslich: »Oktaven zwischen Mittelstimme und Bass nichts bedeutend, wenn nicht gleichzeitige Quinten zu offenbar und unbedeckt liegen«, denn³⁾ »die Menge der Stimmen verstecket den Ohren die Fehler«. Die Kenntnis solcher Anschauungen und Vorschriften bewahrt uns vor oberflächlichem Urteil über Kuhnau's Klaviersatz, ihre Mitteilung erschien daher geboten⁴⁾.

Hinsichtlich der Orthographie ist die Originallesart des Textes und der bei den einzelnen Sätzen des Notenteils stehenden Überschriften beibehalten worden, da trotz ersichtlicher Stichfehler meist sich nicht entscheiden lässt, welche Lesart beabsichtigt war, Kuhnau vielleicht auch, der Gewohnheit seiner Zeit folgend, in der Schreibweise schwankte. Der Vorreden nicht zu gedenken, liegt verschiedene Orthographie vor in Sarabante und Sarabande⁵⁾, Ciacona und Ciaccona, Suonata und Sonata, Israeliti und Israliti, David und Davide⁶⁾, Saul und Saulo, Giacomo, Giacobbo und Giacob, persecutati und perseguitati. Dagegen schreibt Kuhnau stets Courrante, nicht Courante, auch Gigve, nicht Gigue. Leicht ersichtlich sind Ungenauigkeiten oder Fehler (meist vielleicht Stichfehler) wie amozzati, nicht ammazzati, gionta statt giunta, essercito, nicht esercito, il (nicht la) di lui paura u. a.

Zum musikalischen Teil zurückkehrend ist zunächst der Notation im Originaldruck und ihrer Übertragung im Neudruck zu gedenken. Mit der modernen Aufzeichnung stimmt Kuhnau überein, sofern er den Bassschlüssel gebraucht, weicht dagegen ab, indem er für das Obersystem den Sopranschlüssel benützt, und zwar ebenso ausschliesslich, wie er für das Untersystem den Bassschlüssel anwendet. Dieses damals noch übliche Verfahren gewährt einen nicht zu leugnenden Vorteil, es lässt sich so jede Hilfslinie zwischen beiden Systemen vermeiden⁷⁾. Der Nachteil ist aber auch nicht zu unterschätzen, dass nämlich gar oft Töne auf dem Obersystem notiert werden müssen, die als für die linke Hand bestimmt nicht deutlich erkennbar sind; denn das dabei im allgemeinen beliebte Prinzip entgegengesetzter Stielung scheitert vielfach an der Notwendigkeit, wegen Platzmangel auch die unterste, der rechten Hand zufallende Stimme nach unten zu stielen. Auch bei Tönen tiefer Lage, die für die rechte Hand bestimmt sind, aber auf dem unteren System stehen, vermisst man nicht selten die erwünschte Anschaulichkeit⁸⁾, überdies ist ja nicht festzustellen, ob und inwieweit der Stecher die zum Stich benützte Vorlage, die vielleicht nur Kopie, nicht Originalmanuskript

1) Derselbe, S. 135.

2) S. 144.

3) S. 156.

4) Auf Kuhnau'sche Stellen bezogen haben auch folgende Bemerkungen Heinichen's besonderen Wert: »Bei Vorhalten ist Verwechselung der Stimmen unstatthaft«, dagegen S. 662 ff.: »Die Resolution der Dissonanz in eine andere Stimme geworfen (gar häufig im Recitativ)«, andererseits S. 202: »Verdoppelnde Mittel-Stimmen der lincken Hand (bei Dissonantien) sind an legaliter tractiren (binden und resolviren) nicht gebunden«. S. 381: »Auf Clavieren und Clavissins (nicht aber auf Orgeln) muss man der Harmonie durch wiederholte Anschlagung der Accorde helfen, weil die in Octaven fortgehende einzeln Stimmen, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armselig ausfallen«. S. 522: »Das Trillo in einem 3 stimmigen Accord der rechten Hand lässt sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solchergestalt, dass der Daumen und kleine Finger die übrigen 2 Stimmen führe. Oder, da die rechte Hand solchenfalls nicht mehr als 2 Stimmen führen kann, man lässt die übrigen Stimmen der lincken Hand.«

5) Sarabante stets im ersten, Sarabande stets im zweiten Teil der Klavierübung.

6) Letzteres richtig, Shedlock lässt e weg.

7) Ein einziger Fall, wo \bar{c} und \bar{d} wegen Raumangel, also notgedrungen, mittelst Hilfslinie notiert ist, liegt in den biblischen Historien vor: Sonate 3, Takt 2 des zweiten Teils von »l'allegrezza delle nozze«.

8) Nur bei *h*, dem doppelt, oben wie unten, notierbaren Ton, konnte im Original stets deutlich gemacht werden, ob dieser Ton zur Linken oder Rechten gehört; Kuhnau achtet auch im allgemeinen darauf.

war, getreu wiedergegeben hat¹⁾. Die häufige Willkür in der Stielung der Noten kann sonach Flüchtigkeit in der Vorlage, aber auch vielleicht beweisen, dass der Stecher z. T. nach Gutdünken verfuhr, die Platzfrage oder Bequemlichkeit entscheiden liess, jedenfalls fehlt oft im Original das Prinzip der Übersichtlichkeit, welches die Stimmführung klar vorzeichnet und selbständige Stimmgänge anschaulich macht, den Vortrag der Stücke hierdurch erleichternd²⁾. Weniger fällt ins Gewicht, was Kuhnau in der Vorrede zu den biblischen Historien bemerkt, dass nämlich die Noten nicht genügend unter einander gesetzt sind. Diese ungenaue Anordnung war z. T. schon in dem damaligen Gebrauch begründet, welcher innerhalb eines Systems, trotz der bei vornehmlich drei Stimmen beliebten Stielung in gleicher Richtung aufwärts, zunächst keinen gemeinschaftlichen Stiel für zwei und mehrere nahe bei einander stehenden, gleichzeitig und mit einer Hand zu spielenden gleichwertigen Noten kannte, sondern ohne Rücksicht auf die Ausführung durch eine oder zwei Hände jede solche Note besonders stielte, ebenso auch, in gleichem Falle, bei Noten niederer Gattung (vom Achtel abwärts) eine gemeinschaftliche Fahne, resp. gemeinsame Fahnenstriche verschmähte; wo gemeinschaftliche Stielung vorliegt, ist immer Rummangel als entscheidend ersichtlich³⁾.

Bei Zweistimmigkeit im Ober- oder Untersystem enthält das Original fast ausschliesslich entgegengesetzte, gelegentlich nur besondere Stielung; bei Dreistimmigkeit und gleichen Notenwerten herrscht im Obersystem, auch im Untersystem der Grundsatz vor, die beiden höchsten Stimmen in gleicher Richtung zu stielern, die unterste allein nach unten⁴⁾.

Die Fahnen und Fahnenstriche bei einzeln gesetzten Achteln und Sechzehnteln zeigen verschiedene Gestalt, erst in den biblischen Historien tritt die moderne Form der Fahne auf, ohne dass die bisher üblichen Bögen fehlen, ebenso sind die Pausezeichen verschieden geformt. Schwankend ist auch die Anzahl der Pausen bei gleichen Fällen, meist stehen ferner mehr Pausen als nach moderner Anschauung nötig, weil bei zwei und mehreren gleichzeitig und gleich lange pausierenden Stimmen desselben Systems im allgemeinen jede Stimme ihre Pause erhalten hat; manchmal entspricht ihre Anzahl dem heutigen Gebrauch, nicht gerade selten fehlen Pausezeichen, wo sie erwünscht wären. Bei Eintritt einer neuen auf schlechtem Taktteil beginnenden Stimme wird nur die Pause gesetzt, welche den guten Taktteil unmittelbar vor jenem schlechten darstellt; bei Stimmen, die mit gutem Taktteil eintreten, selbst in Fugen oder fugierten Sätzen fehlt meist jede Pause vorher, doch bereitet hin und wieder — oder — auf den Eintritt der neu einsetzenden Stimme vor.

Auch im Gebrauch der Accidentien lässt Kuhnau und seine Zeit noch sehr die erwünschte Einheitlichkeit und Korrektheit vermissen. Im allgemeinen haben die zufälligen Versetzungszeichen des Originals, ♯, ♭, ♮, nur für die Note Gültigkeit, vor welcher sie stehen, bei baldiger Tonwiederholung, namentlich wenn kleine Notenwerte vorliegen, erstreckt sich jedoch die Gültigkeit der Accidentien auch auf die Wiederholung der Note⁵⁾. Das Versetzungszeichen übt dann selbst über den Taktstrich hinaus seine Wirkung aus, neue Zeile ausgenommen, meist aber bildet die Takthälfte, oft schon das Viertel die Grenze. Accidentien des einen Systems sind ohne Einfluss auf das andere System, nur vereinzelt finden sie doch Berücksichtigung, und so steht gelegentlich, auf Töne des andern Systems bezugnehmend, ein ♯, ♭ oder ♮, um jedem Zweifel zu begegnen. Bei ♭ dient ♮, bei ♯

1) Wir wissen, dass Kuhnau wenigstens seine späteren Manuskripte kopieren liess. So hat sein bedeutender Schüler Christoph Graupner (1683—1760) »eine gute Zeit als Notist« für Kuhnau geschrieben (bemerkt in einem von Graupner an Mattheson gerichteten Briefe, die betreffende Stelle ist von Shedlock, a. a. O., mitgeteilt).

2) Nicht in Betracht kommt das durch harmonischen Wohlklang bedingte gelegentliche Einstreuen ausfallender Töne, welches die klare Stimmführung im Klaviersatz schon ein wenig beeinträchtigt.

3) Bei gut unter einander gesetzten Vierteln und halben Noten sind hin und wieder die Stiele der tieferen Stimmen mit Rücksicht auf die höheren Stimmen und umgekehrt so gekürzt, dass es fast scheint, als sei ein gemeinschaftlicher Stiel beabsichtigt, namentlich in den biblischen Historien.

4) Auch Seb. Bach verfährt mit Vorliebe so, gleichviel, ob die mittlere Stimme vorwiegend in Terzen die obere begleitet, — hier liegt es sehr nahe und ist auch durchaus gut, — oder ob sie in anderen Intervallen nebenhergeht.

5) Indessen findet sich hierbei, selbst bei Sechzehnteln, einmal sogar (♯) bei drei solchen Zweunddreissigsteln das Versetzungszeichen vor jeder Note noch besonders gesetzt.

\flat als Auflösungs- resp. Wiederherstellungszeichen, einmal ist \flat der Vorzeichnung durch \sharp aufgehoben¹⁾).

Die Tonartvorzeichnung entspricht der modernen, soweit die Durtonarten und die \sharp Molltonarten in Betracht kommen, verrät dagegen bei den \flat Molltonarten d, g und c noch die Abhängigkeit von den Kirchentonarten, denn d hat kein \flat , g 1 \flat , c 2 \flat vorgezeichnet, nur f hat 4 \flat .

In der Taktvorzeichnung behielt Kuhnau zunächst das alte Verfahren bei, welches bei Dreiteiligkeit des Taktes, und zwar Vierteln oder Halben als Taktteilen einfach 3 angiebt²⁾, nahm aber dann das neuere und moderne an. So steht in der Klavierübung, Teil 1 und 2, die Zahl 3 als Zeichen für $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt, im Teil 2 ist jedoch schon zweimal $\frac{3}{4}$ ausdrücklich vorgezeichnet, und in den Klavierfrüchten und biblischen Historien wird das gemeinsame Zeichen der Zahl 3 nicht mehr gebraucht.

Bei der Übertragung des Notenteils für den Neudruck ist nun zwar Wert darauf gelegt worden, Kuhnau, soweit möglich oder ratsam, treu zu bleiben, die Neuausgabe hat aber schon durch die notwendige Einführung des Violinschlüssels an Stelle des Sopranschlüssels gegenüber dem Original ein nicht wenig verändertes Aussehen erhalten. Überdies wurde berücksichtigt, ob in einem Tonsatz polyphone oder homophone Schreibweise vorliegt resp. vorherrscht, je nachdem ist selbständige oder gemeinsame Stielung der Noten resp. abwechselnd die eine oder andere Art bevorzugt worden; auch sonst dürfte sich der Herausgeber von den für Klaviermusik bestehenden modernen Grundsätzen leiten lassen. Dazu gehört, dass möglichst alles, was die rechte Hand spielt, auf dem oberen System, was die linke, auf dem unteren notiert wird. Als Konsequenz hiervon sucht auch die Übertragung bei Pausierungen mit je einem Pausezeichen für jedes System auszukommen. Eine Ausnahme bilden natürlich streng polyphone Stücke wie Fugen und fugierte Sätze, doch giebt es auch hier bei Kuhnau Stellen, wo man sich auf je eine Pause für jede Hand beschränken kann. Hilfslinien für die tiefen Töne der rechten und für die hohen der linken Hand werden bis g , auch f , bzw. \bar{g} angewandt; bewegt sich aber die Rechte mit mehreren Noten, Intervallen oder Akkorden in tiefer Lage, so sind diese zur Vermeidung von Hilfslinien, d. h. zugleich Erzielung besserer Anschaulichkeit, auf das Untersystem gesetzt, meist dann wie im Original, umgekehrt hohe Töne der Linken auf dem Obersystem notiert. Die bei längerem Verweilen einer Hand in solcher aussergewöhnlichen Lage übliche Einführung des Bass- resp. Violinschlüssels ist möglichst vermieden worden, zumal wenn, wie häufig, Stellen vorkommen, wo es ungewiss bleibt, was Kuhnau mit der rechten oder linken Hand gespielt haben will, oder auch die freiere Stimmführung einer Verteilung der Stimmen auf zwei Systeme widerstrebt.

Bei Zweistimmigkeit innerhalb eines Systems wurde die ohne Unterscheidung selbständiger Stimmgänge grundsätzlich im Original auftretende, entgegengesetzte Stielung der Noten beibehalten, vereinzelt auch eingeführt, wo im Original nur besondere Stielung vorliegt, die aber ohne Grund von den übrigen gleichartigen Stellen desselben Tonsatzes abweicht. Bei Dreistimmigkeit im Obersystem stielte die Übertragung, im Gegensatz zum Original, die Oberstimme allein nach oben, wenn die Melodie, dies nahelegend, so besser hervortritt, oft aber hat die gemeinschaftliche Stielung aller drei, auch mehr Stimmen den Vorzug erhalten, namentlich wenn einfache, stellenweis nur begleitende Harmonien vorliegen oder ein akkordlicher Abschluss auf selbständigere Stimmführung, auch nach vorhergehender Zweistimmigkeit, folgt. Wo hingegen bei solchen drei und mehr Stimmen die unterste von der linken Hand gespielt werden soll, deutet dies entgegengesetzte; d. h. nach unten gerichtete Stielung dieser einen Stimme stets an; mit einer solchen Anordnung ist jedoch keineswegs immer die in Rede stehende Ausführung angezeigt, der Zusammenhang vielmehr muss alsdann entscheiden oder aber der Spieler kann nach Belieben eine solche Stelle vortragen³⁾. Grossen Einfluss auf die

1) Biblische Historien, Sonate 2, Satz 1, Takt 41.

2) Nicht bei Achteln oder Sechzehnteln, wo genau vorgeschrieben wird.

3) Türk, Klavierschule 1789, diese Frage ausführlich behandelnd, sagt, auch für Kuhnau zutreffend, u. a. S. 217/18: »In Fugen, oder auch in andern drey- und mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Stellen vor, wobey man von selbst (ohne ein vorhandenes Merkmal) eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt

Stielung der Noten übt ja überall die Platzfrage aus, besonders, wenn drei auf einem System notierte Stimmen in verschiedenen Notenwerten fortschreiten, schliesslich giebt es kein für die Notierung absolut gültiges, also streng durchführbares Prinzip, ein solches stände ja auch im Widerspruch zum Wesen einer freien Kunst. Bei Dreistimmigkeit im Untersystem ist die Trennung des Basses von den nächst höheren Stimmen meist so wie im Original, z. T. nach Analogie von der Übertragung der höchsten Stimme im Obersystem durchgeführt worden¹⁾.

Achtel und Sechzehntel, im Original in kleineren Gruppen oder einzeln notiert, sind durch gemeinsamen Balken zu grösseren Gruppen einheitlich verbunden, doch nur da, wo mehrere analoge Stellen des Originals dazu berechtigen, und wenn solche Zusammenziehung der modernen Schreibweise geläufiger ist; andererseits wurden grössere Gruppierungen unverändert wiedergegeben, wenn sie, obschon weniger modern, die Originalnotation charakterisieren.

Auch in Fällen, wo die Übertragung einer Stimme auf das andere System zwar anschaulicher sein, aber doch den Einsatz einer besonderen Pause erfordern würde, ist das Original beibehalten worden, dagegen nicht, wenn die Übersichtlichkeit durch Anwendung von Hilfslinien gewinnt. Bei Fugen und fugierten Sätzen wird, der Kuhnauschen Gewohnheit getreu, nicht von Anfang an die Zahl der auftretenden Stimmen angegeben²⁾; sonst fehlende Pausen sind aber ergänzt, doch als solche durch Klammer kenntlich gemacht. Im übrigen wurden nach dem oben hervorgehobenen Grundsatz die im Original zwei- und dreifach stehenden, in solcher Zahl aber nicht nötigen Pausen einfach gesetzt, d. h. je eine Pause vertritt je ein System, und nur dann steht eine Pause mehr, wenn sie für eine Stimme besonders erforderlich ist, die nach dem Hauptgrundsatz auf dem andern System stehen müsste.

Bezüglich der Accidentien hält die Neuausgabe an dem Grundsatz fest, dass ein zufälliges Versetzungszeichen für den ganzen Takt gilt, in welchem es steht, und auch nur für diesen gilt, es sei denn, dass die letzte Taktnote alteriert ist und, lediglich des Taktstriches wegen zerlegt, d. h. mit Bindebogen versehen, in den nächsten Takt reicht; in diesem Falle bleibt die Wiederholung des Versetzungszeichens im neuen Takt fort, wenn es nicht besonders im Original steht. In zweifelhaften oder für die Kuhnausche Notation besonders charakteristischen Fällen sind die Versetzungszeichen des Originals über oder unter dem System in Klammer vermerkt. Ebenso ausserhalb, aber ohne Klammer stehende Versetzungszeichen bedeuten notwendige oder wünschenswerte Zuthaten, die z. T. auch Accidentien des andern Systems berücksichtigen; nur dann, wenn die Zugehörigkeit eines solchen Versetzungszeichens nicht leicht ersichtlich sein würde, nämlich bei Mittelstimmen eines und desselben Systems, ist jenes vor der betreffenden Note, aber in kleinerem Stich hinzugefügt. Für \flat als Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen bei \sharp hat der Neudruck \natural eingesetzt.

Die Vorzeichnung der Tonart wie des Taktes ist originalgetreu wiedergegeben worden. Bei ersterer war dafür entscheidend, dass die moderne Vorzeichnung, welche Farrenc und Shed-

wurde, mit der Linken fortführen muss, und umgekehrt; weil nämlich solche Stellen, ohne dass dabey eine Hand der andern zu Hülfe kommt, nicht heraus zu bringen sind. . . Auch übernimmt zuweilen eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen.

1) Wo nach heutiger Gewohnheit die unterste Stimme des Obersystems der linken Hand zu fallen muss, auch umgekehrt, wo die höchste Stimme des Untersystems für die rechte Hand bestimmt scheint, hat man zu berücksichtigen, dass der zu Kuhnaus Zeit übliche Fingersatz sehr wohl die Ausführung mit einer Hand ermöglichte. Nach Ph. E. Bach, a. a. O., legte man nicht so grosses Gewicht auf strenges Legato im heutigen Verstande, oft spielte der Daumen und fünfte Finger zwei benachbarte Töne, wo wir verschiedene Finger fordern. Ebenso erschwert die häufige Wiederholung von 3, 4 aufwärts in rechter Hand, 3, 4 abwärts in linker Hand, auch von $\frac{4}{2}$ resp. $\frac{2}{4}$ bei ab- und aufsteigenden Terzen, ohne jeden Fingerwechsel durchgeführt, das Legato oder macht es geradezu unmöglich; hieraus erklärt sich zugleich manche Schreibweise bei Kuhnaus, die heut vermieden wird. Nebenbei sei bemerkt, dass Kuhnaus die Spannweite voraussetzt, welche einer Hand den Griff einer Decime mühelos gestattet, ferner müssen gelegentlich Töne von längerer oder langer Dauer, obwohl sie wie im Original nur für eine Hand bestimmt zu sein scheinen, erst von der einen Hand gespielt, dann aber von der andern abgelöst werden.

2) In einigen Fällen, wo die Stielung der zuerst einsetzenden Stimme nicht erkennen lässt, welche Hand beginnen soll, oder keineswegs ausschliesst, dass dabei die Hände abwechseln sollen, ist auch insofern die Originalschreibweise beibehalten.

lock gewählt hat, oft zur Einführung von mehr Auflösungszeichen zwingt, als die Originalnotation an Versetzungszeichen benötigt, und manche, von den genannten Herausgebern nicht immer glücklich gedeutete, zweifelhafte Stelle so dem Spieler zur Entscheidung überlassen werden kann oder besser überlassen bleibt¹⁾.

Mit den im Original sparsam gesetzten Legato- und Bindebögen hat sich die Neuausgabe nicht begnügt, alle Ergänzungen sind aber durch punktierte Bögen gekennzeichnet.

Bei der statt erwarteter ganzer Noten im Original nicht selten zu findenden Zerlegung in zwei mit Bindebogen versehene halbe Noten kann die kurze Dauer des Klaviertons in damaliger Zeit bestimmend gewesen sein, indem dann die Bögen die Bebung andeuten, doch scheint der Stecher auch Zerlegungen beibehalten zu haben, wo sie im Manuskript nur durch Raummangel, also am Schluss einer Zeile bedingt waren; umgekehrt hat der Stecher aus gleichem Grunde Zerlegungen vorgenommen, wo sie das Original offenbar nicht enthielt. Die Übertragung ist, von Wahrscheinlichkeitsgründen geleitet, zur Beibehaltung oder Änderung des Originals bestimmt worden.

Synkopen, im Original meist in zwei durch Bögen verbundenen Noten geschrieben, sind in moderner Weise notiert, dagegen wurden oft, weil charakteristisch, z. T. Bebung beabsichtigt erscheint, mit Bindebogen versehene einfache Noten nicht zu solchen höherer Gattung zusammengefasst.

Fehlende Punkte hat die Übertragung ohne Vermerk ergänzt, weil sie zu den Fehlern des Originals gehören, deren Berichtigung sich von selbst ergibt.

Da Kuhnau auf Abwechslung in der Ausschmückung mit Verzierungen bedacht war, so darf es nicht befremden, wenn Accente, Mordente und Triller mit einander abwechseln, Accente stehen, wo Mordente erwartet werden u. s. w. Andererseits vermisst man nicht selten Trillerzeichen, wo lediglich Wiederholung einer zuerst mit solcher Verzierung versehenen Stelle vorliegt. Obwohl sich der Triller in solchem Falle aus dem Zusammenhang versteht, kann doch die Wiederholung desselben, wenigstens teilweise, dem Spieler überlassen bleiben sollen, die Übertragung hat daher die Originallesart beibehalten oder hinzugefügte Trillerzeichen als solche in Klammer vermerkt.

Bei verschiedenen Lesarten in den Originalauflagen, besonders wenn Verzierungen, aber auch Noten und Notenwerte in Betracht kommen, ist diejenige gewählt worden, welche sich als Verbesserung oder als allein richtig erweist, in wichtigeren und zweifelhaften Fällen giebt der kritische Kommentar Aufschluss; dabei wird auch, wo es angezeigt erscheint, die Deutung berücksichtigt, welche Farrenc und Shedlock in ihren Neuausgaben für richtig oder gut befunden haben.

Es bleibt nunmehr noch übrig, die Kuhnauschen »Manieren« einer Besprechung und Kritik zu unterziehen²⁾. Hierbei erfordern vornehmlich die mit einem »Strichlein« angedeuteten Accente, welche nur in der Klavierübung gesetzt sind, aber auch für die Klavierfrüchte vom Komponisten empfohlen werden, eine ausführliche Erläuterung; denn die Erklärung, welche Kuhnau in der Vorrede zum ersten Teil der Klavierübung für seine, später Vorschläge, auch Nachschläge

¹⁾ Farrenc schreibt für 3, je nachdem, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$, führt auch nicht selten $\frac{3}{4}$ Takt ein, wo im Original 6 Viertel einen Takt ausmachen.

²⁾ Die im 17., 18. und noch im 19. Jahrhundert »Manieren« genannten Verzierungen sind der Vorschlag (Accent), Mordent, Schneller (Praller), Triller, Schleifer, Anschlag und Doppelschlag etc., Kuhnau gebraucht indessen nur den Vorschlag, Mordent (wohl auch den Praller), Triller und Schleifer. Ph. E. Bach, a. a. O., behauptet u. a.: »Endzweck aller Manieren ist, die Noten zusammenzuhängen, die Manieren beleben sie, machen sie gefällig, helfen ihren Inhalt erklären« etc. »Man betrachte indessen die Manieren als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen, und als das Gewürze, womit man die besten Speisen verderben kan.« Speziell von den, wie die übrigen Manieren, in der Beschaffenheit des Tones und Klanges der Klavierinstrumente, namentlich des Klavichords begründeten Accenten oder Vorschlägen sagt Ph. E. Bach: »Die Vorschläge, eine der nöthigsten Manieren, verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen, . . . verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen. . . . Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn, und halten sie auf«. Nach Türk, a. a. O., bringen die Manieren, welche laut Ph. E. Bach z. T. mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit als alle Passagen erfordern und beinahe eine Aufgabe sind, zeitlebens zu lernen, »Licht und Schatten« in das Tonstück hinein.

(Appoggiature, Ports de voix) genannten Accente giebt, mag wohl seinen Zeitgenossen genügt haben, doch ist sie nicht präcis und klar genug, um ernster Kritik Stand halten zu können¹⁾.

Farrenc²⁾, als erster die Kuhnauschen Accente prüfend, gelangte zu der Überzeugung, dass nur zwei Fälle in Frage kommen; diese im wesentlichen wohl zutreffende Auslegung genügt aber doch nicht, um dem Spieler das Verständnis für alle Accentstellen zu erschliessen.

Kuhnau, zwischen Accent vor und Accent nach der Note unterscheidend, sagt bezüglich des letzteren Falles, dabei als Beispiel Takt 1 der Sarabande in D anführend³⁾, *man findet dort bei der ersten Note »exprimiret«, wie der Accent nach der Note gemacht wird.* Der erste Ton \bar{d} wird aber gefolgt von \bar{e} , sonach ist \bar{e} als Accentverzierung der ursprünglich als Viertel gedachten Hauptnote aufzufassen und ersetzt mithin das Strichlein, welches ohne \bar{e} gesetzt werden müsste, hier jedoch, zwischen \bar{e} und dem folgenden \bar{c} auf \bar{d} Linie stehend, noch matt angedeutet ist. Wie aus andern Stellen hervorgeht, könnte zwischen \bar{e} und \bar{c} sehr wohl noch ein Accentvorschlag \bar{d} dem \bar{c} vorangehen, zumal die Ausgabe von 1692 deutlich angiebt; da aber die erste und letzte Auflage (1689 und 1695) nur ein mattes Strichlein enthalten, auch Kuhnau von »exprimiret« spricht, so darf und muss das Sechzehntel \bar{e} als Ersatz für das matte Strichlein angesehen werden, und man hat zugleich anzunehmen, dass Kuhnau einen Nachschlag, nicht Vorschlag meinte. Über den Unterschied und Gebrauch von Nachschlag und Vorschlag wird weiter unten das Nähere folgen, vorerst seien der weiteren Accenterklärung, wie sie Kuhnau giebt, einige Betrachtungen gewidmet. Von den Accenten der zweiten Art, wo nämlich das Strichlein vor der Note steht⁴⁾, sagt der Verfasser: *»sie touchiren die Sekunde vorher entweder drüber oder drunter, nach dem die Note auf oder nieder gestiegen fein sachte, und gleichsam zweymahl, woraus auch diese Manier folgen kann, dass dergleichen Note, ungeachtet eine andere gleiche folget, etwas länger und also angenehmer gehoret werde.«* Der erste Passus dieser Erklärung deutet auf eine andere Ausführung des Accents, als sie zu Kuhnaus Zeit, vor ihm und noch nach ihm üblich gewesen. Wenn auch für den ersteren Fall (*»drüber«*) einige Stellen sprechen, die sich bei andern Komponisten finden⁵⁾, der zweite Fall (*»drunter«*) hat kein Analogon; es ist daher wahrscheinlich, dass Kuhnau hat sagen wollen, diese touchiren die Sekunde drunter oder drüber (nicht in umgekehrter Anordnung), (je) nachdem die Note auf oder niedersteigt (nicht *»gestiegen«*)⁶⁾. Mit *»gleichsam zweymahl«* kann ferner Kuhnau dasselbe meinen, was Chambonnières (gest. 1670) a) als Port de voix, b) als Port de voix et Pincé bezeichnet, nämlich

a) b) oder aber die Anticipation des Vorschlags, wie sie Kuhnaus Schüler Heinichen in zwei Beispielen darlegt, dabei den Custos ~ als Zeichen des Accents benützend⁷⁾,

nämlich 1) 2)

Die Worte endlich *»woraus auch diese Manier folgen kann, dass etc.«* erinnern zwar an die (etwas

1) Kuhnau hat leider verabsäumt, seinen erklärenden Worten Beispiele folgen zu lassen; in einem Fall soll zwar eine Stelle in der Klavierübung als Beispiel dienen, aber auch hier bleiben Zweifel bestehen.

2) a. a. O.

3) Im Original Klavierübung, Teil 1, S. 21. Vgl. die Vorrede.

4) Das Strichlein durchschneidet hierbei im Original zuweilen den Taktstrich.

5) Couperin (1671—1732). Ph. E. Bach (1714—1788) und Türk (1756—1813).



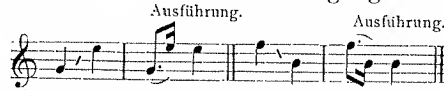
6) So legt auch Farrenc Kuhnaus Worte aus, wenn er sagt: *»La note principale sera précédée de la seconde inférieure ou supérieure selon que le chant monte ou descend.«*

7) Heinichen, a. a. O., sagt: *»man anticipiret im Spielen die Manier umb ein kurtzes Nötgen eher«* und verfährt auch beim Schleifer ebenso.

spätere) Vivaldische Manier¹⁾, lassen aber auch eine andere Deutung von »dergleichen Note« und »eine andere gleiche folget« zu.

Erweist sich somit die Fassung der Kuhnauschen Accenterklärung als mehrdeutig und ungenügend und möchte man den von Shedlock bezüglich eines Teiles der Vorrede zu den biblischen Historien gebrauchten Ausdruck »confused« vor allem für die Accenterklärung in der Klavierübung passend finden, so lichtet sich doch das Dunkel, wenn man die viel korrektere Erklärung Joh. Gottfried Walthers dagegen hält²⁾. Die den doppelten Accent betreffende und vielleicht auf Kuhnaus »gleichsam zweymahl« anwendbare Erläuterung Walthers, wohl nur für Noten von kurzer Dauer gültig, da sonst die »Helffte« zu viel wäre, findet u. a. ihre Bestätigung in Beispielen, die als Nach-

schläge (Anticipation) erklärt werden³⁾:



Ähnlich, nur nicht im Sinne Walthers die »Helffte an der Geltung« von der ersten Note »abnehmend«, sind die besonderen Arten von Nachschlägen, welche Türk Überwurf oder Überschlag

und Rückfall oder Unterschlag nennt:



Die folgende Note ebenso anticipiert finden wir in den Beispielen, die Kuhnau und auch Heinichen für den Schleifer angiebt.

Da nun Kuhnau Worte die Annahme nahe legen, dass er mit seinen Accenten nicht speziell ihm eigentümliche, sondern die zu seiner Zeit allgemein üblichen im Sinne hatte, so durfte und muss seine Erklärung nach der besseren von Walther berichtigt werden; nur mit der besonderen Manier »dass dergleichen Note etc.« bringt er vielleicht etwas Neues.

Wie sind nun aber die Accentzeichen bei Kuhnau gesetzt? Entsprechend seiner Erläuterung müssten die Zeichen so dastehen, dass jedesmal die Sekunde unter oder über dem Accent, je nach der Lage der vorhergehenden Note, als Verzierungston zu spielen wäre. In dieser Weise ist auch Farrene verfahren, wenigstens in der Erklärung, die er für die Kuhnauschen Accente in zwei Beispielen seiner Neuausgabe der Klavierübung vorausschickt⁴⁾:



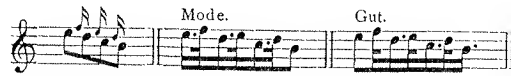
1) Spitta, »Seb. Bach«, Bd. I, S. 413: »Gewisse rhythmische Manieren (E^{\cdot} oder) E^{\cdot} wurden als eine Erfindung Vivaldis (gest. 1743) angesehen und eifrig nachgeahmt; man nannte das: Spielweise im lombardischen Geschmack«.

2) In seinem »Musikal. Lexicon«, 1732, steht: »Accentus musicus ist diejenige Art zu singen oder zu spielen, da man, che die auf dem Papier vorhandene Note exprimiret wird, die nächste drüber oder drunter, vorher touchiret. Ist also zweyerlei Gattung, davon die erste, wenn man nemlich aus einem höhern clave in den tiefern, z. E. aus dem \bar{e} ins \bar{h} gehet: Accentus descendens oder remittens, der Absteigende Accent; und die zweyte, wenn aus einem tiefern clave in den höhern, z. E. aus dem \bar{d} ins \bar{e} gegangen wird: Accentus ascendens oder intendens, der Aufsteigende Accent heisset. Beyderlei Arten können, um mehrerer Deutlichkeit willen, weiter eingeteilt werden in Majores und Minores. Ein Accentus major entsteht, wenn ein gantzer Thon; und der Accentus minor, wenn nur ein Semitonium im Gange adhibiret wird. Wobey zu mercken: dass allerseits Arten nur gedachter Accente (welche sonst auch Accentus simplices, d. i. einfache Accente heissen) der folgenden Note an ihrer Geltung manchmal nur etwas wenigens: als in den grössern Noten; manchmal aber, und zwar in den kleinern, die Helffte abnehmen. Siehe Janowkæ *Clav. ad Thesaur. magnæ artis Musicae*, p. 37 sq. Die Frantzen, und ihre Nachfolger, pflegen solche entweder mit einem kleinen Häckgen, oder mit ganz kleinen und subtilen Nötgen (damit man die Manier von der Substantial-Note desto besser unterscheiden möge;) etliche Teutsche aber mit einem einfachen Strichelgen, folgender Gestalt / zu exprimiren. — Accento doppio doppelter Accent: ist diejenige Art zu singen und zu spielen, da man von zweyen Gangs- oder Sprungs-weise auf einander folgenden Noten, die zweyte dergestalt geschwinde zweymahl anschlägt, dass der ersten an ihrer Geltung die Helffte abgenommen, und hingegen die zweyte um so viel eher angeschlagen und gehört wird«.

3) bei Ph. E. Bach, a. a. O., hauptsächlich bei Türk, a. a. O.

4) Der letzte Accent des zweiten Beispiels steht eine Stufe zu hoch.

Oft genug sind jedoch die Accente im Original nicht nach dem in der Vorrede aufgestellten Grundsatz gesetzt. Soweit der Sekundenfortschritt in Betracht kommt, steht der Accent bei aufsteigender Note zumeist an richtiger Stelle, bei absteigender Note dagegen vorwiegend eine Stufe zu hoch, die Walthersche Erklärung und Farrenscche Deutung als richtig vorausgesetzt; steht er aber auch in letzterem Falle doch richtig, dann hat Kuhnau bei absteigender Folge jene Ausführung bevorzugt, die Ph. E. Bach in dem folgenden Beispiel erläutert:



Nebenher finden sich mehr oder weniger häufig Accente dieser Art: *accents*, d. h. sie beginnen an der Linie und endigen im Zwischenraum oder umgekehrt; vielleicht nur als Stichfehler anzusehen schliessen sie doch nicht die Annahme aus, dass sie sich auf eine besondere Art der Kuhnauschen Manier beziehen, etwa auf »gleichsam zweymahl«.

Die definitive Entscheidung solcher und anderer ungewisser Accentstellen muss umfassenderen Forschungen, als sie bisher möglich waren, vorbehalten bleiben¹⁾, hier möge neben Hervorhebung des Wichtigsten eine Tabelle genügen, welche die Accente Kuhnaus statistisch veranschaulicht und damit auch über die noch offenen, schwer zu lösenden Fragen orientiert. Die verschiedenen Fälle sind nach Intervallen geordnet, die Zahl hinter den Notenköpfen bedeutet, wie oft der einzelne Fall in beiden Teilen der Klavierübung zusammen vorkommt. Von den in Klammer gesetzten Zahlen unter dem Liniensystem giebt die erstere die Anzahl der Fälle in Teil 1 der Klavierübung, die zweite die Anzahl in Teil 2 an; ihre noch besondere Zählung geschah, weil z. T. die geringere oder grössere Anzahl im zweiten Teil Schlüsse auf eine Verbesserung gegenüber dem ersten Teil gestattet. Bei Beurteilung einiger Stellen darf man nicht ausser Acht lassen, dass der Stecher den Accent / als \ und umgekehrt \ als / sticheln musste, wobei sehr leicht ein Irrtum vorkommen konnte, ferner der nachträglich hinzugefügte Accent wegen Raumangel sich nicht an richtiger Stelle anbringen liess; endlich haben auch die Versetzungszeichen \sharp und \flat , weniger \flat die Stellung des Accentus beeinflusst²⁾. Die wenigen (10) Fälle von Tonwiederholung mit Accentzeichen sind nicht in die Tabelle mit aufgenommen worden, da mit einer einzigen Ausnahme der Accent in gleicher Höhe wie der zu verzierende Ton steht.

1) Aufwärts.

Sekunden.					Terzen.		Quarten.		eng.
(147+25)	(6+38)	(7+7)	(12+1)	(3+4)	Teil 2.	Teil 2.	Teil 1.	Teil 2.	
				eng.					
(70+55)	(51+6)	(35+5)		Teil 1.	Teil 2.	(1+6)	Teil 2.	(2+2)	Teil 2.
Quinten.					Sexten.		Septimen.		Oktave.
Teil 1.	Teil 2.	(1+1)		Teil 1.	Teil 1.	Teil 1.			
vacat.								vacat.	
					(1+1)	Teil 1.	Teil 2.		

1) Türk, a. a. O., sagt freilich: »Es ist unmöglich, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen«.

2) Bisweilen scheint / anstatt „gestochen zu sein.

XIX

2) Abwärts.

Sekunden.

eng.

eng.

Terzen.

eng.

vacat.

Quarten.

Quinten.

Sexten.

Im ganzen enthält die Klavierübung rund 770 (einfache) Accente, davon entfallen rund 70 auf Tonwiederholung, Terzen und grössere Intervalle, rund 120 sind Accente der bereits erwähnten besonderen Art und bei rund 40 ist die Stellung durch Raum mangel bedingt. Für die übrigen und wichtigeren, nur Sekundenschritte betreffenden 540 Accente ergibt sich als Fazit: die Linie ist 314 mal, der Zwischenraum 226 mal benutzt. Diese letztere Feststellung hat für die naheliegende Frage Bedeutung, ob nämlich das Strichlein auf die Linie manchmal nur deshalb gesetzt ist, weil dem Komponisten resp. Kopisten wie auch dem Stecher der auf der Linie ruhende Accent weniger Mühe als der im Zwischenraum machte. Da dieser Gesichtspunkt bei dem vorliegenden Zahlenverhältnis von 7:5 sich wenig stichhaltig zeigt, so bleibt es um so bedauerlicher, dass Kuhnau nicht einfach nach dem Prinzip verfuhr, das Strichlein dahin zu setzen, wo der durch dasselbe vertretene Verzierungston geschrieben werden müsste, jede Unklarheit wäre dann ausgeschlossen, jeder Verzierungston mühelos zu erkennen. Wie es scheint, haben hierbei die Franzosen Kuhnau beeinflusst, speziell vielleicht Chambonnières, in dessen Verzierungstabelle¹⁾ sich folgende zwei Beispiele finden:

Port de voix en montant. Port de voix en descendant.

Ausführung. Ausführung.

Die oben erwähnten 540 Accente sind noch in anderer Beziehung von grosser Wichtigkeit, nämlich in Bezug auf ihre Stellung vor oder nach der Note. Indem das Zeichen / rund 310 mal, \ rund 30 mal vor der (zweiten) Note, andererseits / rund 110 mal, \ rund 90 mal nach der (ersten) Note steht, tritt nunmehr als Hauptfrage auf: Was hat Kuhnau mit Accent vor der Note, was mit Accent nach der Note gemeint? Soll, wie nahe liegt, sich / mit »vor der Note« und \ mit »nach der Note« decken²⁾? In diesem Falle müsste bei absteigender Tonfolge der Accent vor der (zweiten) Note auch stets als / gesetzt sein, das ist aber, wie die Tabelle nachweist, nur in wenigen Fällen geschehen. Deckt sich dagegen bei absteigender Tonfolge \ mit Accent vor der (zweiten) Note, wie ist alsdann der erstere Fall, Accent »nach der Note«, von Kuhnau mit einem Beispiel aus der

¹⁾ Mitgeteilt durch Farrenc in »le Trésor« bei der Neuausgabe von Chambonnières' Klavierwerken. Couperin, Kuhnau's jüngerer Zeitgenosse, solche Verzierung ausschreibend nennt sie Port de voix coulé, versteht dagegen unter Accent folgenden Fall:

²⁾ Der bedeutendste englische Meister aus der zweiten Hälfte des 17. Jhd., Henry Purcell (1658/59—1695), schreibt den Accent über die Note ausserhalb des Systems und deutet mit / die tiefere, mit \ die höhere Sekunde des Haupttons an.

Ausführung. Ausführung.

Vergl. Farrenc, a. a. O.

D-Sarabande »exprimiret«, auseinander zuhalten von \ vor der Note? Diese Unterscheidung wäre ja nur dann noch möglich, wenn die Stellung des Accents andeuten sollte, welche Note durch die Verzierung verkürzt wird, was wenig glaubwürdig ist¹⁾. Herrscht sonach auch in der Hauptsache Ungewissheit, so sah sich der Herausgeber gezwungen, die Originallesart bei den Accents beizubehalten, obschon gar manche Stelle als fehlerhaft sich offenbart; vereinzelt, wo beim Neudruck der Stecher beide Zeichen / und \ vertauscht und dabei den Fehler im Original zufällig beseitigt hat, zuweilen noch da, wo es ihm trotz grosser Sorgfalt nicht gelungen ist, die Accente ganz genau so wie im Original zu setzen, durfte auf die Wiederherstellung des Originals verzichtet werden, da die Wiedergabe der Strichlein gerade genug Mühe gemacht hat und das Gesamtergebnis der Originalaccents in der obigen Tabelle vorliegt.

Kuhnaus Accenterklärung berücksichtigt augenscheinlich nur die bei Sekunden in Betracht kommenden Fälle, wir sind daher im übrigen auf Vermutungen angewiesen. Bei Tonwiederholung, wo der fast ausschliesslich in gleicher Höhe wie die Note gesetzte Accent das Bestreben erkennen lässt, wie bei den Intervallen die »simple« Harmonie mit dissonierendem Accentton interessanter zu gestalten, scheint der Accent die obere oder untere Sekunde zu bedeuten, je nach der Harmonie und Spielbarkeit der einzelnen Stelle²⁾. Bei den Terzen, die aufsteigend fast gar nicht mit Accents versehen sind, steht der Accent unter 62 Fällen 48 mal auf der Zwischenstufe, hier bezeichnet er mit seiner Stellung zweifellos zugleich den Verzierungston. Die übrigen Intervalle, nur selten mit Accents ausgeschmückt³⁾, lassen die Gültigkeit der Kuhnauschen Erklärung gelegentlich zu, meist jedoch giebt, wie bei den Terzen, der Accent den Verzierungston unmittelbar an, und es ist eine Anticipation der folgenden Note, vereinzelt eine Wiederholung der vorhergehenden Note gemeint⁴⁾.

Um der Geduld des Lesers nicht noch mehr zuzumuten, wird auf die Mitteilung der Ergebnisse betreffend die Stellung der weniger wichtigen Accents verzichtet, zumal der sich dafür Interessierende aus der obigen Tabelle das Wünschenswerte leicht feststellen kann; dagegen darf die Ausführung der Accents und anderer Verzierungen in Rücksicht auf die Geltung der Hauptnote oder der vorhergehenden Note nicht unerwähnt bleiben.

Wie bei einigen oben mitgeteilten Beispielen schon ersichtlich, schwankt der Vortrag der Verzierungen in der genannten Beziehung. Im allgemeinen hat man wohl überall zunächst an dem Grundsatz festgehalten, die Hauptnote um den für die Verzierung erforderlichen Zeitwert zu verkürzen. Ph. E. Bach, die Accents und kurzen Verzierungen ausschreibend, sagt daher⁵⁾: »Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Alle Vorschläge werden stärker als die folgende Note angeschlagen, und an diese gezogen, es mag der Bogen darbey stehen oder nicht⁶⁾. Aus dem Versehen, den Vorschlag der

1) Das Strichlein nach der Note hätte bei dieser Auffassung die Bedeutung eines Nachschlags, das vor der Note die Bedeutung eines Vorschlags. Siehe weiter unten.

2) Die Stellung des Accents verweist in einem Falle auf die tiefere Sekunde, bei Beginn eines Teils und bei freiem Einsatz eines Melodietons wünscht Kuhnau offenbar auch die untere Sekunde als Accentverzierung. Vgl. Sarabande in E. Loulié, »Elements ou principes de musique«, Paris 1696, verlangt dagegen die obere Sekunde bei Tonwiederholung.

3) Der Accent steht hier zumeist bei der zweiten Note.

4) Heinichen, a. a. O., S. 525, sagt: »Der Vorschlag kan zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden, am meisten und bequchmsten aber wird er bey auff- und absteigender 2de und 3e so wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht«. Beethoven, op. 14, No. 2, liefert mit 4 aufeinander folgenden Takten im dritten Satz ein sehr beachtenswertes Beispiel für Accentvorschläge bei Tonwiederholung, Sekunden- und Terzenschritten der Hauptnote.

5) a. a. O.

6) In derselben Weise äussert sich Türk, a. a. O., und Tosi-Agricola, »Anleitung zur Singkunst« 1723/57; Marburg, wie Quantz den Vorschlag eine Aufhaltung der vorigen Note nennend, erklärt dagegen: »Der Accent (Vorschlag) besteht darin, dass, bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über derselben entlehnten Ton kurz zuvor gelinde berührt«. Ähnlich auch L. Mozart »Violinschule«, ebenso spricht Kuhnau von »fein sachte touchieren«, was keineswegs zu bedeuten hat oder braucht, die Hauptnote solle unverkürzt bleiben; denn auch Bach betont das »leichte und nette Herausbringen der kleinen Manieren«, ohne damit seiner Forderung, den Vorschlag stärker als die Hauptnote anzuschlagen, zu widersprechen.

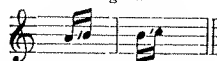
vorhergehenden Note anhängen, sind die hässlichen Nachschläge entstanden, die so gar ausserordentlich Mode sind¹⁾. Ob Kuhnau denselben Standpunkt vertrat, erscheint sehr zweifelhaft. Schon das Beispiel im ersten Takt der Sarabande in D giebt zu denken, und die sonst zu findenden Stellen sind zahlreich genug, wo die dem Bachschen Prinzip entgegengesetzte Ausführung nicht nur nahe liegt, sondern auch gemeint sein dürfte; vermutlich hat Kuhnau die Tradition bevorzugt, ohne die »Mode« zu verschmähen²⁾.

Nunmehr lässt sich veranschaulichen, welche Möglichkeiten für die Ausführung der beiden wichtigsten Accentarten bei Kuhnau bestehen. Die folgenden Beispiele nehmen Rücksicht auf verschiedene Notenwerte und auf das jeweilige Tempo, da ja beide stets von Einfluss auf den Vortrag der Verzierungen sein müssen, und enthalten an erster Stelle die Erklärung, welche den Vorzug verdient; bei den zugleich die grösseren Notenwerte vertretenden Achteln ist daher die »Einknickung«³⁾ genannte Ausführung vorangesetzt.

Sekunden.

1) Aufwärts.

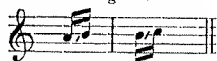
Original.



Ausführung.



Original.

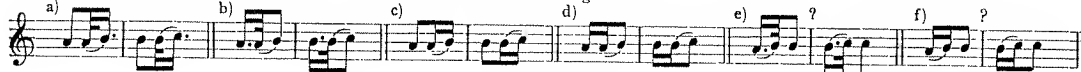


Ausführung wie bei a) und b) vorher.

Original.



Ausführung.



Original.



Ausführung wie bei a) bis d) vorher.

2) Abwärts.

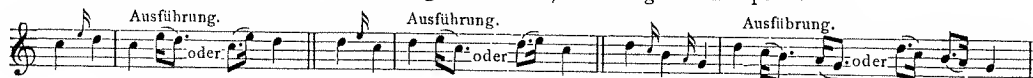
Original.



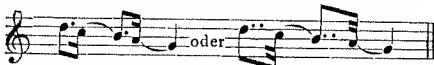
Ausführung.

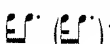


1) Nur wenige Fälle bei sprunghaft einsetzendem Nachschlag befindet er für gut.
2) Türk, a. a. O., giebt zwar Bachs Ansicht den Vorzug, erkennt aber die Berechtigung der Nachschläge an und bringt, sie in Vorschläge und Nachschläge einteilend, u. a. folgende Beispiele:

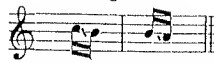


Speziell als französisch bezeichnet Türk:



3) Spitta, a. a. O., Bd. 1, S. 201, gebraucht diesen Ausdruck bei Besprechung Georg Böhms (1661—1739?) für die auch bei ihm sehr übliche Accentausführung .

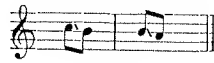
Original.



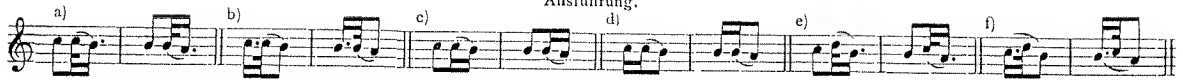
Ausführung wie bei a) und b) vorher, oder



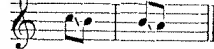
Original.



Ausführung.



Original.



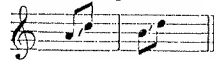
Ausführung wie bei a) bis d) vorher, oder



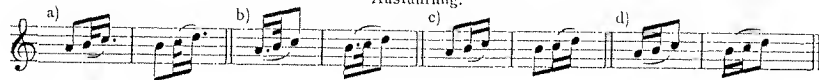
Terzen.

1) Aufwärts.

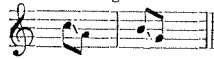
Original.



Ausführung.

2) Abwärts¹⁾

Original.



Ausführung.



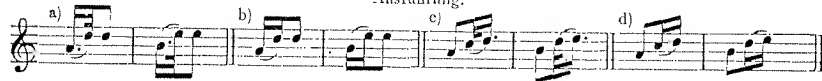
Quarten.

1) Aufwärts.

Original.



Ausführung.



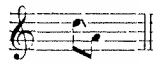
1) Ph. E. Bach giebt für Vorschläge bei Viertelnoten folgende auch für Kuhnau in Betracht kommende Ausführung an und bezeichnet sie als »schmeichelnder«.



XXIII

2) Abwärts.

Original.



Ausführung.

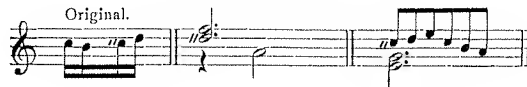


Für die grösseren Intervalle sind die Quartenbeispiele massgebend, und da, wo im Original der Accent eine hier nicht berücksichtigte Stellung einnimmt, kann man zumeist den durch sie direkt angezeigten Ton als Verzierung wählen.

Die Erklärung der übrigen, grösseren Manieren ist weit einfacher. Bei den Mordenten¹⁾ genügt die Farrenesche Auslegung, da sie Noten von kürzerer und längerer Dauer berücksichtigt, nur sei hinzugefügt, dass diese Verzierung ihre Zeitdauer stets der Hauptnote entnimmt, diese also verkürzt²⁾.

Mordent (Pincé).

Original.



Ausführung.



Der »die Gedanken fließend machende«³⁾ Schleifer besteht aus 2 oder 3 Noten. Ihre Zahl hängt einmal davon ab, ob auf- oder absteigende Tonfolge vorliegt, in letzterem Falle beschränkte man sich auf 2 Noten; vorzugsweise aber richtete sie sich nach dem Intervall der beiden Töne, zwischen denen diese Verzierung eingeschaltet wird. Bei allen Intervallen anwendbar scheint der Schleifer nur in der einfacheren Art üblich gewesen zu sein, wenn es sich um Sekunden, Terzen oder Quinten handelt, bei den übrigen Intervallen dagegen, namentlich bei der Quarte, wo er besonders beliebt war, bevorzugt Kuhnau, auch Heinichen, durchaus die zweite Art, welche den ersten Hilfston zweimal anschlägt, ihn anticipt, d. h. den Wert der vorhergehenden Note verkürzend, einsetzt; Kuhnau allein scheint mit den Zeichen „f und „f die beiden Arten des Schleifers von einander zu unterscheiden⁴⁾.

1) Im Original oft nicht auf der Tonstufe der Hauptnote gesetzt.

2) Wie beim Accent richtet sich die Wahl des Ganz- oder Halbtons für die Hilfsnote nach der Vorzeichnung. Nach Heinichen, a. a. O., strenger unterscheidend gebraucht Gasparini die Bezeichnung Mordent beim Halbton, Acciaccatura beim Ganzton darunter.

3) Ph. E. Bach a. a. O.

4) Heinichen, a. a. O., S. 527/28, legt auf den ersten Hilfston noch mehr Gewicht, indem er zu dessen

Gunsten die Hauptnote um $\frac{3}{4}$ ihres Wertes verkürzt:

Original.

Ausführung.



Beachtenswert ist auch die weitere Bemerkung: »Die Schleiffung darf nicht 8 ven oder 5 ten machen«. Türk, a. a. O., beim Adagio beide Töne des Schleifers trillerartig wiederholend, sagt, dass früher „ und „ als Zeichen des Schleifers üblich gewesen sind, und bringt dafür folgende Beispiele:

Ausführung.

Ausführung.

Ausführung.



Schleifer (Coulé).



Der Triller endlich, für welchen Kuhnau bald *t.*, bald *tr.* als Zeichen gebraucht, erfordert keine besondere Erklärung durch Beispiele, es genügt, darauf aufmerksam zu machen, dass, wie beim Mordent, der Wert der Hauptnote darüber entscheidet, ob ein kurzer (Praller) oder längerer Triller gemeint ist²⁾.

Das geringe Tonvolumen des Klavichords und Cembalos, jener Instrumente, für welche Kuhnau schrieb, forderte zur häufigen Anwendung von Verzierungen bei grösseren Notenwerten geradezu heraus, die daher mit vollem Recht Mode gewordenen Manieren wurden aber schliesslich auch bei kurzen Noten im Übermass angewendet, vermutlich weil die flache Spielart des am meisten verbreiteten Klavichords sie besonders begünstigte. Der Ton der heutigen Klaviere bedarf solcher Ausschmückung meist nicht, daher empfiehlt es sich, speziell in lebhaften Sätzen manche Kuhnauschen Verzierungen wegzulassen, in verständiger und geschmackvoller Auswahl jedoch diejenigen beizubehalten, welche zur Charakteristik des Kuhnauschen Stils erforderlich sind oder Töne von längerer Dauer mehr beleben³⁾.

Auf die Form und geschichtliche Bedeutung der Kuhnauschen Klavierwerke näher einzugehen, dazu ist hier nicht der Ort. Diese Aufgabe hat überdies schon, im grossen und ganzen, ihre Lösung gefunden, indem als erster Immanuel Faiss⁴⁾, dann Spitta und Shedlock vorwiegend den Sonaten, Max Seiffert auch den Partien Kuhnaus eine eingehende Würdigung zu teil werden liess, und so dürfen wir wenigstens mit kurzem Hinweis darauf das Vorwort beschliessen. Die kritische Darstellung bei den gen. Musikhistorikern, besonders bei Seiffert und Shedlock bietet so viel Beachtenswertes, dass ihre Lektüre warme Empfehlung verdient; auch der praktische Musiker und Musikfreund wird hierin gar manche Anregung und Erläuterung finden, die ihm ein tieferes Verständnis für die Kompositionen Kuhnaus erschliesst.

1) Dieses Beispiel giebt Kuhnau selbst als Muster an, es findet sich im Original Seite 6, Allemande in C. Vergl. die Vorrede des ersten Teils der Klavierübung.

2) Im ganzen steht *t.* 738 mal, *tr.* 211 mal, davon hat *t.* nur 2 mal, *tr.* dagegen häufig verändertes Schriftzeichen. Das besondere Zeichen für den Pralltriller, *tr.*, im 17. Jhd. schon üblich, doch von verschiedener Bedeutung, vermeidet Kuhnau.

3) Auch die französischen Meister des 17/18ten Jhd. waren, obschon sie sich des Klavichords nur ausnahmsweise bedienten, verschwenderisch in der Anwendung von Verzierungen, letztere sind namentlich bei Chambonnières, Couperin und Rameau so zahlreich, dass man gut thut, einige zu unterdrücken. Vergl. Farrenc, a. a. O., Préliminaires.

4) »Beiträge zur Geschichte der Clavier-sonate« 1845 (erschieden in Dehns »Caecilia« 1846/47, Bd. 25/26).






KRITISCHE BEMERKUNGEN.


Die Fehler im Original, bezw. die Abweichungen in den verschiedenen Originalauflagen haben für den kritischen Kommentar soviel Material geliefert, dass er bei einigermaßen vollständiger Mitteilung der gemachten Notizen den Umfang des Vorworts noch überschreiten würde. Da indessen das letztere schon vieles entbehrlich macht und sonst auch beim kritischen Beurteiler einiges Vertrauen in die Sachkenntnis und Gewissenhaftigkeit des Herausgebers vorausgesetzt werden darf, so kann eine kleine Auslese genügen.

Nebenher finden die Neuausgaben von Farrenc und Shedlock Berücksichtigung, doch nur soweit, als es sich um die Deutung zweifelhafter Originalstellen handelt¹⁾.

Endlich sind zur richtigen Würdigung Kuhnauscher Themen einige, voraussichtlich besonders willkommene Bemerkungen beigelegt, die vorwiegend auf Spittas »Seb. Bachs«, Seifferts »Geschichte der Klaviermusik« und Shedlocks »The Pianoforte Sonata« Bezug nehmen.

Die Überschrift *Partie* und Zählung der Dur- und Moll-Partien fehlt im Original.

Beim Mordentzeichen, das im Original verschieden gesetzt ist: meist  und , häufig , selten , ganz ausnahmsweise , hat der Neudruck den beiden »Strichlein« durchweg die Stellung in gleicher Höhe mit der folgenden Hauptnote gegeben²⁾.





Wiederholungen, welche, auf wenige Takte sich beziehend, im Original z. T. mit dem besonderen, heute nicht mehr gebräuchlichen Zeichen  nur angedeutet werden, sind meist ausgestochen.

Bei den Angaben der Tonart im folgenden bezeichnet der einfache große Druckbuchstabe *Dur*, der kleine Buchstabe *Moll*, die kursiven Lettern vertreten dagegen nur einzelne Töne.

1. Klavierübung, Teil I.

Partie 1: C. Präludium, Seite 5: Nach den Einleitungstakten folgt ein gebundener polyphoner Stil; an diesen erinnert auffällig der zweite Abschnitt in Seb. Bachs fünfteiliger Klaviersonate D. Mit der sich anschliessenden Kuhnauschen Fuge und ihrer Kontrapunktierung vergleiche man den ersten Satz in Seb. Bachs Fantasie G, ferner dessen Fuge B aus dem »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo«; beide auf Kuhnaus Einfluss deutend.


Allemande, S. 7: Die Bindebögen bei den 32^{ten} Figuren, im Original ungenau stehend, sind so gesetzt, wie sie sicher gedacht waren. Auch bei anderen Sätzen ist die gleiche Änderung vorgenommen worden. Zeile 4, Takt 2, Untersystem, Achtelnote: Farrenc schreibt *gis*, die auf der Originalnotation fussende Annahme von Stimmenkreuzung macht aber *g* wahrscheinlicher. Ein analoger Fall liegt in der **Allemande** S. 15, Z. 1, T. 3, und in der mit ihr korrespondierenden **Courante** vor.

Courante, S. 8, Z. 3, letzter Takt, Untersystem: Die hier gebrauchte, weil sehr beliebt noch oft wiederkehrende Schlussformel hat ihren Ursprung in der gebrochene Akkorde bevorzugenden Lautenmusik. Der vielleicht auch für den Schlusstakt von Teil 1 gedachte und sonst noch vorkommende untere Bogen ist die Vereinfachung einer umständlicheren Schreibweise und bedeutet, dass hier  zugleich als  gehalten und die folgende halbe Note *c* angebunden werden soll. Mit  ist also  gemeint. Vgl. auch S. 39, Z. 5, T. 4.

Sarabande, S. 8, Z. 4, T. 1: \overline{fs} ist auffällig; ebenso \overline{as} in Takt 5.

Partie 2: D. Präludium, S. 10: Das von Farrenc wiedergegebene Strichlein bei der ersten Note (\overline{a}) ist nur in der Auflage von 1695 vorhanden, scheint indessen mehr ein vom Stecher bei Herstellung neuer Platten irrtümlich gesetzter Notenstiel zu sein. Auch das Mordentzeichen in Takt 1 vor \overline{d} des dritten Viertels steht nur in 1695, die früheren Auflagen enthalten bloss ein (Accent-) Strichlein. Dagegen ist in 1695 bei \overline{b} , Takt 2, erstes Viertel, der

1) Farrencs Ausgabe der Klavierübung und der Klavierfrüchte ist durch möglichst originalgetreue Wiedergabe verdienstvoll und neben einigen Fehlern, die sich meist aus der Einführung moderner Tonartvorzeichnung erklären, speciell bei den »Strichlein« ungenau, indem er diese nicht selten fortgelassen oder ihre Stellung im Original zu wenig beachtet hat. Shedlocks etwa ebenso korrekte und anerkennenswerte Ausgabe der beiden ersten Sonaten von den Bibl. Historien sucht dagegen durch stets kenntliche Zuthaten, oft mit gutem Gelingen den modernen Anforderungen bezüglich des Vortrags gerecht zu werden.

2) Farrenc setzt die bei ihm plump ausgefallenen, dicken und langen Mordentstriche unter einander: , so, dass der untere Strich den Hilfston andeutet.

Mordent fortgefallen. Weitere Abweichungen bezüglich \vee und \wedge liegen vor in Takt 2 und 3; in Takt 3, 4 und 5 auch bezüglich der Stielung.

Allemande, S. 11, Z. 3, T. 1, zweite Hälfte: der Original-Bindebogen in der Mittelstimme, 2 Takte später ähnlich wiederkehrend, braucht keineswegs Stichfehler zu sein; siehe Vorwort, S. XV.

Partie 3: E. *Allemande*, S. 15, Z. 1, T. 3: Bezüglich $\frac{3}{4}$ vgl. die Bemerkung zu S. 7, Z. 4, T. 2.

Courante, S. 15, Z. 6 und 7. Das Original enthält, meist nur im Obersystem, kleine senkrechte Striche, welche den $\frac{3}{4}$ Takt in zwei Hälften zerlegen. Bei einigen Couranten, besonders im zweiten Teil der Klavier-Übung, ist diese Halbierung während des ganzen Stückes und mehr oder weniger gleichmässig auf beiden Systemen durchgeführt; Farrenc hat daher vorgezogen, solche Sätze im $\frac{3}{4}$ Takt zu übertragen. Die kleinen Striche im Original scheinen nur anzudeuten, dass Accentrückungen vermieden werden sollen, welche mit zeitweiligem Spiel im $\frac{3}{4}$ Takt bei zu Grunde liegendem $\frac{3}{4}$ Takt entstehen würden; sie können aber auch lediglich ein Merkzeichen des Kopisten und Stechers sein. Da die Striche indessen meist überflüssig sind, sofern der zweiteilige Takt schon genügend aus der Notierung, besonders aus dem Zusammenbalken von Achteln, manchmal auch aus den Accentstrichlein deutlich hervorgeht, da überdies gerade dort, wo Zweifel entstehen könnten, der Strich fehlt, so hat die Neuauflage darauf verzichtet, etwa durch punktierte Taktstriche das Original wiederzugeben. — Z. 7, T. 1: Die unsichere Original-Lesart im Obersystem ist nach Takt 5 der motivisch vorbildlichen *Allemande* gedeutet. Im Untersystem enthält das Original in der zweiten Takthälfte noch $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ (h), allerdings sehr verwischt.

Sarabande, S. 16, Z. 4: Fast alle in 1689 als \wedge stehenden Accente des 1. Teils sind in 1692 und 1695 als \perp gesetzt; vgl. dazu Vorwort Seite VIII, Anm. 2, betreffend Originalseite 31.

Menuet, S. 16, Z. 6 und 7: Farrenc schreibt $\frac{3}{4}$ Takt; der Neudruck beschränkt sich auf Beibehaltung der im Original vorhandenen $\frac{3}{4}$ Takt-Striche. (\perp) statt der modernen Schreibweise ($\frac{3}{4}$) ist wegen Z. 7, T. 4, zugesetzt worden. Kuhnau schreibt bei $\frac{3}{4}$ Takt entsprechend auch \perp statt $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}$; vgl. S. 146 und 147. — Z. 7, T. 7: Das in 1689 deutliche Bassviertel H als besondere Gegenstimme zu $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ ist in 1695 noch erkennbar, soll aber wohl wegfallen.

Partie 4: F. Einleitungssatz: Der Name *Sonatina* hat noch die ursprüngliche Bedeutung eines Instrumental-Klangstückes (suonare Gegensatz von cantare).

S. 17, Z. 4, T. 3: Im Leipziger Stadtbibliothek-Exemplar fehlt die Pause und auf b $\frac{3}{4}$ folgt, anscheinend nachgeschrieben, a $\frac{3}{4}$, dafür ist f nicht doppelt gestielt; eine sehr wohl mögliche Lesart.

S. 18, Z. 1, T. 7: Farrenc schreibt f als ∞ , da ein (nicht überall gleich deutlicher) Punkt im Original vorhanden.

Allemande, S. 18, Z. 2, T. 1: Im Original geht $\frac{3}{4}$ dem Viertel \bar{c} voraus und $\frac{3}{4}$ a fehlt. — Z. 4, T. 1: Dem Takt vorher zufolge erwartet man bei $\frac{3}{4}$ b $\frac{3}{4}$. — T. 3: Die Strichlein sind nicht durchaus sicher. Hier wie auch sonst vereinzelt kann Stichfehler oder nur Unsauberkeit vorliegen.

Courante, S. 19, Z. 2, T. 1, erste Hälfte: In 1689 steht t direkt vor $\frac{3}{4}$ \bar{e} , in 1695 über und nahe bei $\frac{3}{4}$ g .

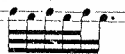
Gigue, S. 20: Die einfachen Strichlein können Stichfehler sein, \wedge überall jedenfalls wahrscheinlicher.

Partie 5: G. *Präludium*, S. 21, Z. 2, T. 3: Farrenc schreibt bei beiden Achteln \bar{c} der zweiten Takthälfte den Mordent vor. In 1692 und 1695 stehen zwar 2 Strichlein, sie sind aber augenscheinlich ein nicht beabsichtigter Überrest von 2 Kreuzen, die in 1689 thatsächlich, jedoch irrtümlich gesetzt bei den späteren Auflagen wegfallen sollten.

Partie 6: A. *Präludium*, S. 24, Z. 1, T. 3, erste Hälfte: Farrenc nimmt \bar{g} $\frac{3}{4}$ an, ebenso \bar{g} $\frac{3}{4}$ im folgenden Takt; in beiden Fällen scheint indessen das vorhergehende Auflösungszeichen über den Taktstrich hinaus gelten zu sollen. — Z. 2, T. 2: Das nur in 1689 stehende, aber nachgeschriebene $\frac{3}{4}$ (nicht $\frac{3}{4}$!) weist auf Ergänzung in späterer Zeit. Die folgende Fuge ist nach Seiffert die einzige Doppelfuge im 1. Teil der Klavierübung, Spitta dagegen bezeichnet weniger zutreffend schon die C-Fuge in Partie 1 als Doppelfuge. — Z. 6, T. 1, Untersystem: Die gewählte Lesart $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ findet sich nur in 1689 und zwar als handschriftliche Verbesserung von $\frac{3}{4}$ f $\frac{3}{4}$. Dass $\frac{3}{4}$ in den späteren Ausgaben nicht verbessert ist, scheint eine Nachlässigkeit zu sein. Analog 6 Takte vorher könnte man auch statt der Pause ein Viertel \bar{g} $\frac{3}{4}$ einsetzen. — S. 25, Z. 2, T. 1: Farrenc überträgt $\frac{3}{4}$ \bar{g} ; entgegen \bar{g} im Takt vorher steht im Original hier kein besonderes Auflösungszeichen. Vgl. S. 24, Z. 5, T. 4, wo \bar{g} $\frac{3}{4}$ nur gemeint sein kann, obwohl im Original kein $\frac{3}{4}$ besonders gesetzt ist, wie es bei der Kuhnauschen Notierung notwendig gewesen wäre. Siehe die Bemerkung zur f-Partie.

Allemande, S. 25, Z. 4, T. 4 und Z. 7, T. 3: Die Punkte beim Abschlussakkord haben nur die Geltung eines $\frac{3}{4}$; 2 gleiche Fälle im *Double* S. 40, Z. 3, T. 1 und Z. 5, T. 3. Die Abhängigkeit des Punktwertes von der folgenden Note, im 17. Jahrhundert noch häufig anzutreffen, erinnert an die in Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts übliche Schreibweise.

Courante, S. 26, Z. 1, T. 2: Dem vorhergehenden Takt entspräche besser f $\frac{3}{4}$ als halbe Note.

Gigue, S. 27: Im zweiten Teil erscheint t als Umkehrung des Mordents von Teil 1, also identisch mit dem Praller (\wedge allerdings in modernem Sinne gemeint; denn noch Seb. Bach giebt im *Clavierbüchlein* vor Wilh. Friedem. Bach* für $\frac{3}{4}$ folgende Erklärung: ). — Z. 6, T. 5: Farrenc nimmt \bar{a} an, was auch wahrscheinlicher.

— Z. 7, T. 1, erste Hälfte: Im Original hat auch $\frac{3}{4}$ a einen Punkt; Farrenc behält ihn bei. 1689 zufolge erscheint der Punkt bei $\frac{3}{4}$ a verwischt, wie weggeschabt; $\frac{3}{4}$ f $\frac{3}{4}$ müsste sonach die Fortsetzung von \bar{a} als Viertel sein und $\frac{3}{4}$ a , als $\frac{3}{4}$ dann beizubehalten, würde von $\frac{3}{4}$ \bar{a} gefolgt. Diese Auffassung entspricht Z. 5, T. 6. — Z. 7, T. 6, Untersystem: Im Original steht $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$, von Farrenc für richtig befunden.

Partie 7: B. Präludium, S. 28, Z. 1, T. 4, zweite Hälfte: Die Doppelstielung von \bar{f} als \bar{f} scheint nur \bar{f} zu bedeuten, d. h. \bar{b} vorher springt nach \bar{f} , um dann durch \bar{a} fortgesetzt zu werden. — Z. 4, T. 1: Das im Original vor \bar{d} stehende \bar{h} kann schablonenmässig gesetzt sein, veranlasst durch \bar{h} vor \bar{e} 1 Takt vorher und 2 Takte nachher; wahrscheinlicher ist freilich, dass \bar{h} vor \bar{d} den verminderten Quintenschritt markieren soll. Vgl. S. 90, Z. 2, T. 5 und die Bemerkung zu S. 90 und 91. Statt der beiden Viertel \bar{b} \bar{a} , Z. 5, T. 4, kann auch \bar{b} \bar{a} beabsichtigt sein, da im Original \bar{b} \bar{a} und \bar{b} nicht unter \bar{a} , sondern mehr rechts steht; Farrenc überträgt 2 Viertel.

Sarabande, S. 29, Z. 7, T. 4: \bar{f} erst in 1695 vorhanden; T. 8: Die Doppelstielung vom Schlussviertel \bar{f} auch nur in dieser letzten Ausgabe. — S. 30, Z. 1, T. 4: In 1695 fehlt \bar{f} ; vor \bar{f} steht \bar{f} in 1689, dagegen \bar{f} in 1692, erst 1695 hat \bar{f} vor \bar{a} . — Takt 5: In 1689 \bar{b} \bar{a} , in 1695 aber \bar{b} .

Gigue, S. 30, Z. 3 und 5, T. 5: \bar{f} nicht mehr in 1695, ohne dass ein Grund dafür ersichtlich ist.

2. Klavierübung, Teil II.

Partie 1: c. Präludium, S. 34, Z. 3, T. 3: Im Original \bar{f} \bar{f} , die Übertragung \bar{f} \bar{f} benötigt also nicht den Bogen.

Courante, S. 36, Z. 4, T. 3: \bar{c} hat der Spannung wegen keinen Punkt.

Sarabande, S. 36, Z. 6, Schlusstakt: Viertel \bar{c} wurde doppelt gestielt analog der Parallelstelle im *Double*, wo \bar{c} allerdings erst in 1726 doppelte Stielung hat.

Gigue, S. 37, Z. 2: Das Thema, auch in Abschnitt 4 der 6. Sonate von den Bibl. Historien, S. 175/76, »bedeutsam verwendet, scheint Händel bei der charakteristischen Illustration der »dicken Finsternis« in »Israel in Egypten« vorgeschwebt zu haben« (Seiffert).

Partie 2: d. Präludium, S. 38, Z. 5, T. 5, erste Hälfte: Farrenc schreibt \bar{h} , obwohl bei der Parallelstelle, 4 Takte später, ausdrücklich \bar{h} im Original steht, wie in Klammer vermerkt ist, um die Berechtigung des Zusatzes von \bar{h} darzuthun.

Double, S. 40, Z. 4, T. 1: Farrenc nimmt \bar{c} als richtig an; wohl auch wahrscheinlicher, nicht nur der Spannung bei \bar{c} wegen.

Courante, S. 41, Z. 1, T. 3: In 1692 steht \bar{h} statt \bar{g} . Die gleichmässige Stielung der Mittelstimme nach oben ist originalgetreu; gegenüber der Parallelstelle im *Double*, nicht in der *Allemande*, fällt diese Stielung besonders auf, zumal im Original den Takt halbierte Striche gesetzt sind. Sollten vielleicht im Kuhnaischen Manuskript Pausen für den Bass gestanden haben? Nötig wären sie nicht, da an beiden Parallelstellen die Mehrstimmigkeit des nächsten Taktes durch keine Pausen vorher angezeigt ist. — Z. 2, T. 4: Die beiden Bindebögen können dieselben Notenwerte bedeuten, die im Schlusstakt der vorigen Seite ausgeschrieben sind. Indessen ist zu berücksichtigen, dass Kuhnau Abwechslung liebt, also Teil 2 eines Satzes keineswegs wie Teil 1 zu lauten braucht. Im vorliegenden Falle scheint sonach der obere Bogen einfacher Bindebogen zu sein, der untere Bogen bedeutet dagegen, dass \bar{D} zugleich als \bar{f} zu halten und das folgende \bar{D} anzubinden ist. Bei der Ungewissheit solcher Stellen wurde darauf verzichtet, naheliegende Umänderungen vorzunehmen.

Partie 3: e. Allemande, S. 43, Z. 4, T. 2, Untersystem: Das in allen Ausgaben stehende Achtel \bar{a} kann mit Rücksicht auf den Querstand zur Oberstimme (\bar{a}) Stichfehler sein; an Stelle von \bar{a} empfiehlt sich \bar{f} , analog S. 44, Z. 3, T. 4. — S. 44, Z. 1, T. 4: Der bei \bar{h} ergänzte Punkt bleibt wenigstens vor der Wiederholung des 2. Teils besser weg. Statt dessen ergänze man bei den Vierteln des Schlussakkordes je einen Punkt; das Fehlen des letzteren im Original ist wohl nur durch die Wiederholungsdoppelpunkte veranlasst worden.

Gigue, Seite 45/46: Die Entscheidung hinsichtlich der Parallelstellen angesichts der Originalnotierung ist schwer. Die naheliegende Annahme, Takt 4 dürfe massgebend sein, wird schon durch die Originallesart in Takt 7 widerlegt. Nur Takt 10 könnte analog Takt 4 gespielt werden, indem Kuhnau vielleicht deshalb oben \bar{f} setzt, um den Eindruck von Quintenparallelen zu vermeiden. Farrenc schreibt \bar{h} in der zweiten Hälfte von Takt 10 ausdrücklich vor, doch ist die Annahme von \bar{g} sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich; denn Takt 9 und 10, wie auch Takt 17 und 18, korrespondiert offenbar mit Takt 6 und 7, andererseits Takt 14 und 15 mit 11 und 12. — S. 46, Z. 4, T. 5: Im Original \bar{h} \bar{f} , das Thema erfordert aber \bar{h} \bar{f} . — Z. 5, T. 4: Farrenc nimmt \bar{c} an, der Zusatz \bar{h} ist nach der analogen Stelle, Z. 4, T. 5, durchaus berechtigt; vgl. dazu Z. 6, T. 4. — Z. 6, T. 3; erste Hälfte: \bar{h} \bar{f} im Original. Statt \bar{c} \bar{f} erwartet man \bar{h} mit folgendem \bar{c} \bar{f} (Thema!); da Kuhnau \bar{h} als \bar{f} offenbar vermeiden wollte, hätte die Doppelstielung von \bar{c} \bar{f} genügt.

Partie 4: f. Kuhnau huldigt meist noch dem Grundsatz, dass auch bei der Tonartvorzeichnung ein \bar{h} oder \bar{b} nur für den direkt angezeigten Ton Gültigkeit hat, nicht auch für die höhere oder tiefere Oktave desselben. Der gebräuchliche Sopranschlüssel veranlasste daher die Vorzeichnung je eines besonderen \bar{h} für \bar{c} und \bar{c} , ja sogar auch für \bar{f} , das eine Hilfslinie benötigte; im Bassschlüssel steht entsprechend ein besonderes \bar{h} für \bar{f} und \bar{f} , für \bar{g} und \bar{g} . Bei den \bar{b} Tonarten findet sich ausnahmsweise im Obersystem das \bar{b} für \bar{b} , für gewöhnlich ist es nur im Untersystem besonders verzeichnet, wo noch \bar{A} und \bar{a} ihr eigenes \bar{b} haben; im Obersystem dagegen hat \bar{d} und \bar{d} , \bar{e} und \bar{e} sein eigenes \bar{b} . Sonach präsentiert sich die vorliegende f-Partie im Original mit 6 \bar{b} , sowohl im Sopranschlüssel als auch im Bassschlüssel, und S. 47, Z. 1, T. 7 musste \bar{a} im Original noch ein \bar{b} besonders vorgezeichnet erhalten. An diese veraltete Schreibweise des Originals soll (\bar{b}) im Neudruck erinnern; vgl. S. 83: (\bar{b}) auf \bar{b} , S. 89: (\bar{b}) auf \bar{e} bezüglich. Der Grundbass der *Ciaccona* ist derselbe wie in der gleichnamigen Komposition von Johann Kaspar Ferdinand Fischer.

Auch andere Zeitgenossen von Kuhnau haben einen solchen die Quarte abwärts und diatonisch durchschreitenden Bass variiert, so Pachelbel und Christian Friedr. Witt, letzterer in einer *Passacaglia* d. Die neuesten Forschungen von R. Buchmayer (Sammelband der Internat. Musikges., II, S. 267-270) liefern den Nachweis, dass dabei französischer Einfluss vorliegt. Und zwar hat Lully speciell mit der *Passacaille* d aus seiner Oper *Acis et Galatée* (1686) offenbar auch Kuhnau zur vorliegenden Ciacona angeregt. Die korrekte Stimmführung erfordert, dass einige Wiederholungen mit kleinen Änderungen beginnen; im Original deutet dies meist der Custos an. Durch das Ausstechen wurden in der Neuausgabe auch die Bögen überflüssig, die im Original darauf hinweisen, dass nach der Wiederholung der Abschlusston oder -Akkord wegfällt.

Ciacona, S. 47, Z. 1, T. 3: Nur in 1726 Punkt bei *f*. Im folgenden Takt bei *g* fehlt dagegen überall der Punkt, anscheinend deshalb, weil die Quinten mit dem Anfangstakt zu auffällig würden; die Annahme von Stimmenverwechslung ist ja hier ausgeschlossen. Eventuell könnte der Grundbass als mit \bar{f} abschliessend gedacht sein und \bar{f} *c* die Fortsetzung von \bar{g} darstellen sollen. — Z. 5, T. 1: Das Zeichen $\cdot 2 \cdot$, von Kuhnau häufiger zweimal, am Anfang und Schluss einer zu wiederholenden Stelle gesetzt, deutet hier an, dass die Wiederholung im Obersystem nicht mit $\bar{a}s$, sondern erst mit \bar{c} beginnt; siehe auch S. 48. — S. 48, Z. 6, Schlusstakt: Farrenc lässt \bar{c} weg und ergänzt 2 Viertelpausen zum vollen Takt. Die (beibehaltene) Originallesart war durch die voranstehenden 4 Takte bedingt, welche als Wiederholung des Vorhergehenden bei Kuhnau nicht ausgestochen sind.

Courante, S. 49, Z. 5: Im Original steht das Strichlein stets nach \sharp . — Z. 6, T. 1: Hier tritt zum erstennal ω auf; in gleicher Richtung sind die Strichlein noch sechsmal gesetzt, nämlich einmal S. 56, Z. 5, zweimal S. 60 (Z. 1 und 6), einmal S. 61, Z. 1, zweimal S. 62 (Z. 4 und 6). Bei diesen 7 Fällen liegt die auf ω folgende Note stets tiefer (viernmal eine Sekunde, dreimal eine Terz tiefer). Dieser Umstand kann den Stecher veranlassen haben, ω statt ω zu stechen, doch da ω meist höher als der folgende Hauptton steht und in den übrigen zahlreichen Fällen von absteigender Hauptnote ω stets richtig gesetzt ist, so erscheint es nicht unmöglich, dass ω dem Kuhnauschen Manuskript entspricht und das Gegenteil von ω bedeutet, also ω (Praller). — Z. 6, T. 2; Untersystem: \bar{f} bricht ab ohne folgende Pause (in allen Ausgaben gleich).

Aria, S. 50: Die letzte Zeile ist die Wiederholung der Aria von Takt 2 bis Anfang von Takt 6. Im Original wird diese Wiederholung durch Da Capo nur angedeutet, die Fermate beim Abschlussviertel steht daher schon Anfang des 6. Taktes. Vgl. die Bemerkung zu S. 48, Schlusstakt der Ciacona. Farrenc lässt \bar{f} im ersten Takt der Aria weg.

Partie 5: g. Präludium, S. 51/52: Wie schon in der e-Gigue, steht der Punkt im Original meist nicht direkt hinter der durch ihn verlängerten Note, sondern erst da, wo sein Wert beginnt; er ersetzt daher, am Beginn eines neuen Taktes stehend, zugleich den Bindebogen. Die Fuge hat wohl den Anstoss zum Gegensubjekt in einer Klavier-Fuge Händels gegeben (Doppelfuge g, siehe Chrysanders Gesamtausgabe, Bd. 2, S. 161, Peters, Heft 4 c, Nr. 1 der 6 grossen Klavierfugen); Händel legt diese Doppelfuge auch in »Israel in Egypten« dem Chor »Er schlug alle Erstgeburt« zu Grunde (Chrysander, Bd. 16, S. 58). Das Kuhnausche Thema verwendet ferner Seb. Bach in seiner c-Toccata con fuga (Peters, Heft 210, Nr. 1) und Johann Christian Bach in seiner c-Sonate (Pauer, Alte Meister, Bd. 1, S. 26, Köhler, Les maîtres du clavecin, Bd. 1, S. 47).

Allemande, S. 53, Z. 3, T. 2: \bar{f} bei \bar{c} in Klammer übertragen, deutet darauf, dass die moderne Vorzeichnung von $2 \flat$ bei g-Tonart Kuhnau schon vorschwebte; im Präludium dieser Suite und in anderen Sätzen von Kuhnau liegen analoge Beispiele vor.

Courante, S. 54, Z. 1, T. 1, Untersystem: Farrenc nimmt b an, doch vgl. die Parallelstelle S. 53, Z. 1, T. 1.

Sarabande, S. 54, Z. 4, T. 6: Bezüglich der gleichzeitigen Verzierung von \bar{f} und ω vgl. u. a. Bourrée T. 6, S. 41.

Partie 6: a. Präludium, S. 56, Z. 5, T. 1: Farrenc nimmt \bar{a} an, was durchaus möglich ist und bei der Original-Lesart und -Schreibweise naheliegt; für \bar{a} können indessen die Parallelstellen S. 55, Z. 5, T. 4 und S. 56, Z. 1, T. 4 nicht entscheidend sein. Die Fuge, S. 55/56, erweist sich nach Seiffert als die gesangliche Fassung eines Orgelfugen-Themas von Pachelbel (1653-1706); in instrumentaler Form tritt dagegen das Pachelbelsche Thema in der vierten Sonate der Frischen Klavierfrüchte auf, S. 90/91. Fleischer, Ztschr. der Intern. Musikges., II, S. 330 f., macht darauf aufmerksam, dass Pachelbel das Thema nicht erfunden, vielmehr eine altkirchliche Melodie umgebildet hat; darnach liegt kein Einfluss Pachelbels vor, sondern jene (Magnificat-) Melodie hat Kuhnau und anderen Tonsetzern als Vorlage gedient.

Partie 7: h. Präludium, S. 59, Z. 2, T. 3, Untersystem: In allen Originalauflagen stehen die Noten des 2. und 3. Viertels eine Terz zu hoch. — Z. 4, T. 1: Noch in 1703 Abschluss in der Oktave; erst in 1726 *fis* ergänzt. — Z. 5, T. 1, letztes Viertel: \bar{f} *fis* ist hinzugefügt worden; vgl. 3 Takte später.

Gavotte, S. 61: Die letzten 4 Takte des 2. Teils sind im Original als Wiederholung des Vorhergehenden mit $\cdot 2 \cdot$ nur angedeutet. Ob sie vielleicht, bei der Kürze des 1. Teils, nach der Wiederholung des ganzen 2. Teils wegfallen sollen, geht aus dem Original nicht hervor. Es ist auch nicht undenkbar, dass $\cdot 2 \cdot$ erst bei der Wiederholung des Teils berücksichtigt werden soll, also erst am Schluss jene 4 Takte zweimal zu spielen sind.

Gigue, S. 62, Schlusstakt: Statt \bar{g} muss es \bar{f} heißen.

Sonate B.

Der Einleitungssatz hat bei Becker und Pauer den Zusatz Allegro; Shedlock empfiehlt Allegro moderato, wie es vor ihm schon Faissst gethan.

S. 64, Z. 4: Die auffällige Stielung ist originalgetreu. Da nur im 2. Takt beim 2. Viertel die Stielung nach unten durch die höhere Tonlage nahe gelegt war, des Sopranschlüssels wegen, so kann ein interessanter Fall von Ablösen und Überschlagen der Hände vorliegen. Italienischer Einfluss?

S. 65, Z. 3, T. 2: Farrenc setzt *es* schon beim 3. Viertel. Die Annahme, dass \sharp vorher noch für das letzte Sechzehntel vom dritten Viertel gültig ist, liegt näher, weil die erste Hälfte des nächsten Taktes als Nachahmung erscheint.

S. 67, Z. 3: Der unmittelbare Anschluss des vierten Satzes an den dritten ist beachtenswert.

3. Frische Klavierfrüchte.

Die auf Parallelstellen oder Anklänge bei anderen Komponisten bezüglichen Bemerkungen sind zumeist den englischen Notizen in dem einst Cramer gehörenden Exemplar erster Auflage entlehnt, die in Klammer gesetzten Tempoangaben nach Faisst gemacht.

Sonate 1: g.

S. 73. An das Thema des Einleitungssatzes (Allegro) erinnert Händels »Keep them alive« in Act 3 von »The Triumph of Time and Truth« (1757). Vgl. ferner den Abschnitt »Virtue shall never long be oppress'd« im Oratorium »Susanna« (1748); siehe auch S. 143, Bibl. Historien. — Z. 4, T. 4: $\uparrow \flat$ wie bei Farrenc ergänzt. Der Bindebogen bei \bar{c} steht nur im 1696 Exemplar und zwar nachgeschrieben.

S. 74. *Adagio* und *Allegro* haben nur \flat vorgezeichnet, obwohl B vorliegt; ein analoger Fall S. 140-143. Dass Kuhnau nicht $2 \flat$ vorschrieb, liegt offenbar an der Haupttonart des Sonate, deren erster und letzter Satz in g steht; vgl. Vorwort S. XIII. Weil ihm aber die B-Vorzeichnung vorschwebte, so setzte er, im Allegrosatz mehrfach für \bar{e} , \sharp noch besonders. Ein solches der Vorzeichnung nach überflüssiges \sharp ist im Neudruck S. 74, T. 2, als Andeutung in Klammer aufgenommen worden. — Z. 5, T. 2: $\flat c$ wie bei Farrenc ergänzt. Mit dem *Allegro* vgl. Händels Ouvertüre zu seiner italienischen Oper »Alcina« (1735).

S. 75, Z. 6: Mit dem zweiteiligen, in Liedform gehaltenen vierten Satz (Andante) vgl. Händels Ouvertüre zum Oratorium »Joseph« (1743). — Z. 7, T. 2: $\flat \downarrow$ im Original als \downarrow notiert (\downarrow oben, \downarrow zwischen beiden Systemen, mehr unten, wegen Platzmangel); jedenfalls soll \flat die Fortsetzung von $\uparrow \bar{c}$ sein. — S. 76, Z. 2, T. 5 ff: An diese, nach Faisst schneller als Satz 4 zu nehmende Fuge erinnert das Allegro in Händels Orgelkonzert op. 7, Nr. 4, mehr noch der Prestosatz in seiner Klaviersuite d (1720). — Z. 6, T. 6: Im Original deutlich $\downarrow \bar{d}$, Farrenc setzt dafür \bar{c} ein.

Sonate 2: D.

Satz 1 (Allegro), S. 77, Z. 5, T. 3: \sharp für $\flat \bar{e} \bar{s}$ fehlt im Original anscheinend nur wegen Platzmangel.

Satz 2, Molto Adagio, S. 78, Z. 4, T. 2, erste Hälfte: In allen Auflagen $\uparrow \bar{a} \bar{s}$ statt \bar{d} .

Satz 3, S. 78-80, lebhaft und frisch bewegt (Allegretto oder Allegro). S. 79: T. 3 als Wiederholung von T. 2 ist im Original nur angedeutet, T. 2 enthält daher dort den Vermerk *l'altra volta piano*. — Z. 3, T. 4 und Z. 7, T. 2, zweite Hälfte: Farrenc schreibt ohne weiteres $\bar{g} \bar{i} \bar{s}$. Berechtigt war er dazu nur durch S. 78, Z. 7, T. 6 und dessen Parallelstellen, sofern hier der ganze Takt in Dur steht und immer ein Takt in Moll folgt. Dagegen darf nicht S. 79, Z. 5, T. 4 oder S. 80, Z. 2, T. 1 entscheidend sein; letztere Stelle korrespondiert nur mit dem Bass in T. 5, S. 79. Für Kuhnau ist \bar{g} in den beiden fraglichen Fällen wohl natürlicher; jedenfalls ist so gut wie ausgeschlossen, dass die Gültigkeit des $\bar{g} \bar{i} \bar{s}$ im Takt vorher sich so weit erstrecken sollte. — S. 80, T. 3 und 4: Im ersten Takt enthält das Original zweimal $\uparrow \gamma \gamma$, im letzteren richtig $\uparrow \gamma$. Farrenc, wohl bestimmt durch die vorhergehenden Stellen, schreibt in beiden Takten $\uparrow \gamma \gamma$, der Neudruck hat S. 80, Z. 4, T. 1 u. 2 entscheidend sein lassen. — Z. 4, T. 5: Nach Shedlock würde die Sonate »admirable« sein, wenn sie hier endigte; denn die beiden noch folgenden Sätze bilden ähnlich wie bei anderen Sonaten Kuhnau eine »anti-climax«.

Schlusssatz (wahrscheinlich Allegro), S. 81, Z. 6, T. 5: im Original $\downarrow \bar{e}$, nicht $\downarrow \bar{d}$.

Sonate 3: F.

S. 82, Z. 6, T. 6: Farrenc nimmt beim ersten Achtel \bar{h} an, da \sharp vorher noch im neuen Takt Gültigkeit haben kann. Indessen ist \bar{h} keineswegs unmöglich; denn allerdings in noch älterer Zeit war eine solche Kadenz mit \flat und \sharp nichts Ungewöhnliches. — Z. 7, T. 9 warnt \sharp des Originals vor $a \bar{s}$, ebenso Z. 5, T. 6, \flat vor \bar{h} , resp. \sharp ; S. 83, Z. 3 und 4 haben die in Klammer beibehaltenen \sharp des Originals die gleiche Bedeutung. — S. 83, Z. 3, T. 7 und Z. 4, T. 8: Farrenc schreibt \sharp beim ersten Viertel, nicht mit Recht.

Aria (etwa Andante) S. 83, Z. 6, T. 2: Farrenc nimmt \bar{h} an, dagegen T. 5 (\downarrow) \bar{d} , ferner \downarrow beim zweiten Viertel für $\bar{g} \bar{f}$; letzteres wohl analog 3 Takte vorher.

S. 84: An die Fuge erinnert Händels Einleitung zum »Utrechter Tedeum« (1713), letztere verrät aber noch mehr Anklänge an Kuhnau's freie Fuge S. 107. Vgl. dazu auch Händels Allegro D aus op. 5 (VII Sonatas or Trios für zwei Violinen mit basso continuo). — Z. 5, T. 4: Dass $\downarrow \bar{d}$, obwohl es durch das letzte Sechzehntel e Dissonanz wird, ohne Auflösung bleibt, ist auffällig, doch erklärlich; ein folgendes \bar{c} ergäbe schlechte Stimmführung zwischen Oberstimme und Bass (Quinteneindruck). Wahrscheinlich soll \bar{d} vor Eintritt der Dissonanz abbrechen, also nur als \downarrow gespielt werden; der enge Stich im Original und die dort nur nach oben mögliche Stielung der Sechzehntel kann auch das

Wegfallen eines etwaigen \bar{c} veranlasst haben. — Z. 7, T. 2, zweite Hälfte: Farrenc nimmt \bar{c} an, da im Original kein besonderes \flat steht und \bar{c} die Modulation nach F vorbereitet; $\bar{c}\bar{s}$ ist jedoch für Kuhnau wahrscheinlicher. — S. 85, Z. 2, letzter Takt: Im Original hat auch \bar{f} ein Trillerzeichen, doch ist dieses t. in 1726 sehr matt und schon in 1719 erscheint es wie weggeschabt; undenkbar wäre der Doppeltriller im Intervall der Septime an und für sich nicht, doch ist er hier wegen der ungleichen Notenwerte unwahrscheinlich. — Z. 3: An die dreiteilige *Aria* erinnert ein wenig das eine Fuge einleitende Adagio in Händels Klaviersuite F, Nr. 2.

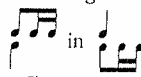
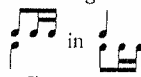
S. 86, Z. 3: Faisst sagt, der $\frac{1}{6}$ Schlusssatz (Allegro) ist in der leichten, flüchtigen Form und Schreibweise eines Präludiums gehalten. Im 1696 Exemplar wird dagegen auf Händels lange Gigue verwiesen (Klaviersuite g, Nr. 9), ohne dass starke Anklänge vorliegen; ebensowenig können einige andere Reminiscenzen ins Gewicht fallen, die dort behauptet werden. Der Gigue-Charakter des vorliegenden $\frac{1}{6}$ Satzes ist aber zweifellos; vgl. Kuhnau Gigue S. 20. Farrenc überträgt Takt 1-2 zweimal; obwohl im Original nichts angedeutet ist, empfiehlt sich doch diese Wiederholung durchaus. Allerdings wäre dann auch eine Wiederholung von 2 Takten S. 86, letzte Zeile, T. 3-4, ebenso und vor allem S. 87, Z. 6, T. 1-2 zu erwägen; schliesslich eine Wiederholung der letzten 4 Takte. — S. 87, Z. 6, T. 2, drittes Sechzehntel: Farrenc schreibt noch \bar{f} vor. An der Originalplatte muss hier eine Korrektur vorgenommen worden sein, doch ist nicht festzustellen, was gemeint sein dürfte, ob f oder \bar{g} ; letzteres natürlicher, ev. könnte \bar{f} \bar{g} vorher als \bar{f} angenommen werden.

Sonate 4: c.

Satz 1, *Vivace*, enthält nach Faisst alle 3 Formen (Form von Lied, Rondo und erstem Sonatensatz) miteinander, also den Keim, in dem alle noch ungeschieden und unentwickelt enthalten sind. Vgl. auch Shedlock, a. a. O., S. 46/47.

Adagio, S. 89, Z. 7, T. 2: Farrenc hält $\bar{c}\bar{s}$ und $\bar{c}\bar{s}$ für richtig.

S. 90/91: Im Fugensatz ist der verminderte Quintenschritt mit einer einzigen Ausnahme stets durch \sharp von Kuhnau markiert worden, gleichviel ob es sich um das Intervall $\bar{c}\bar{s}-a$ oder $\bar{a}\bar{s}-d$ handelt. Vgl. dazu die Bemerkung betreffend (a) im Einleitungssatz von Partie 7: B. Siehe ferner den Vermerk bezüglich des Fugenthemas bei Partie 6: a. — S. 90,

Z. 5, T. 4, zweite Hälfte: Farrenc ändert die Originallesart  in  um, weil die meisten Stellen so lauten; doch vgl. auch Z. 6, T. 4 und S. 91, Z. 5, T. 1. Bezüglich des Punktes in T. 3, Z. 6, S. 90 siehe die Bemerkung zur Fuge von Partie 5: g.

Schlusssatz (etwa Allegro moderato), S. 92, Z. 1, T. 7: Der Zusatz von \sharp durch Z. 2, T. 1 bedingt; S. 91, Z. 2, T. 4, letztes Achtel, wo im Original ebenfalls kein besonderes Versetzungszeichen steht, läge eine gleiche Änderung zwar nahe, aber dort ist auf $\bar{a}\bar{s}$ in T. 2 von Z. 3 Rücksicht zu nehmen. Diese beiden Fälle erweisen die Unzulänglichkeit der früheren Notierung wieder recht deutlich.

Sonate 5: e.

Der Einleitungssatz (mässig langsam) enthält auffallend viel augenscheinliche Oktaven- und Quintenparallelen, zu deren Erklärung Kuhnau Rechtfertigung mit Stimmenverwechselung z. T. nicht ausreicht und Heinrichens Grundsätze (siehe Vorwort, S. X/XI) unentbehrlich sind. S. 93, Z. 4, T. 2: Bei der Quintenfolge in den Mittelstimmen läge die Annahme eines Stichfehlers nahe (\bar{h} statt \bar{a} gestochen), wenn nicht die Stelle mit Z. 3, T. 5 korrespondierte.

S. 94, Z. 7, T. 1, erstes Viertel: Farrenc nimmt \bar{c} an, während er einen Takt vorher $\bar{c}\bar{s}$ schreibt. T. 3, zweite Hälfte, im Original auf neuer Seite stehend: Da alle drei $\bar{c}\bar{s}$ im Original ihr besonderes \sharp haben, fällt das Fehlen von \sharp für $\bar{d}\bar{s}$ auf; überdies hat im nächsten Takt jedes $\bar{d}\bar{s}$ sein eigenes \sharp im Original. $\bar{e}\bar{a}$ ist sonach nicht unmöglich, obwohl nicht eben wahrscheinlich. — S. 95, Z. 2, T. 3, erstes Viertel: Die naheliegende Annahme von \sharp bei \bar{a} und \bar{c} als parallel T. 3, Z. 1 und anderen Stellen stösst auf Bedenken; ebensowenig erscheint \sharp als nur bei \bar{c} zu empfehlen annehmbar.

Satz 3 (etwa Allegro moderato), S. 97, Z. 5, T. 1, erstes Viertel: Farrenc nimmt $\bar{f}\bar{s}$ an, doch darf wohl die Parallelstelle Z. 2, T. 2, wo das Auflösungszeichen noch besonders im Original gesetzt ist, entscheidend sein. — Z. 6, T. 2, zweites Viertel: Im Original steht \sharp noch besonders für $\bar{f}\bar{s}$.

Satz 4 (langsam), S. 98, Z. 4, T. 6: Im Original deutlich \bar{f} \bar{a} ; auch Farrenc behält \bar{a} bei, doch würde \bar{c} den Parallelstellen besser entsprechen. Nach dem Abschluss von Zeile 6 ist die »ungewohnte Keckheit in der Modulation und überraschende Harmoniefolge« in den ersten vier Takten bis Anfang 5 von Z. 7 sehr beachtenswert.

Sonate 6: B.

Ciaccona (mässig langsam), »aus der Suitenform herübergenommen«, etwas »ermüdend«. S. 99, Z. 5, T. 5: Der Bogen umschliesst im Original nur die ersten drei Viertel; Farrenc setzt ihn für die vier Viertel. — S. 101, Z. 6, T. 3: Dass das letzte Achtel kein \flat vorgezeichnet hat, im Gegensatz zur korrespondierenden Stelle 4 Takte später, kann beabsichtigt sein, also eine Variante darstellen sollen; vgl. indessen vor allem S. 99, Z. 6, T. 4 ff. bis S. 100, Z. 1, T. 2 und S. 101, Z. 2, T. 6f. bis Z. 3, T. 3.

Satz 2 (etwa Andante), S. 102, Z. 7, T. 4 u. 5: Es liegt nahe, $\bar{g}\bar{e}\bar{s}$ statt \bar{g} zu vermuten, doch ist \bar{g} von Kuhnau sicher gewünscht; das \bar{g} verleiht der ganzen Stelle, namentlich bei Verlangsamung des Tempos, einen besonderen Reiz. Die (im Original ungenau gestochenen) Bögen bedeuten die Bebung, sind daher durch Portamento-Anschlag wiederzugeben.

S. 103: Faisst bezeichnet den *Vivace*-Satz als eine Doppelfuge, deren Themen zuerst allein, aber mit Begleitung durchgeführt werden. Bei näherer Prüfung ergibt sich übrigens, dass das Gegenthema schon in der Begleitung von Takt 1 bis erste Hälfte von Takt 4 versteckt liegt; denn es füllt mit Sechzehnteln die Intervalle der Mittelstimme aus, wenn diese als sich fortwährend mit der Oberstimme kreuzend angenommen wird. Diese Annahme ist zunächst wegen Quintenparallelen nicht zulässig, sie erweist sich aber bei Betrachtung der späteren Stellen als durchaus richtig; vgl. vor allem Z. 5, T. 4 und Z. 6, wo das Hauptthema in Synkopen nur seine diatonischen Hauptschritte durchmisst, während die Mittelstimme die Quartenschritte macht, welche am Anfang des Satzes bei jener Annahme schon in der Oberstimme vorliegen würden. Siehe ferner S. 104, Z. 2, T. 1 ff., Z. 5, T. 2 ff. C. F. Becker¹⁾ hatte geglaubt, mit diesem Satze nachweisen zu können, dass Mozart die Kuhnau'schen Sonaten gekannt habe; die Ähnlichkeit von dem Thema des Terzetts in der »Zauberflöte«, »Drei Knäbchen etc.« überrascht allerdings. Trotzdem ist die Mozartsche Stelle wesentlich anders geartet und Faisst verwahrt sich mit Recht gegen die Beckersche Auffassung; denn die Harmonie ist in beiden Stücken zwar dieselbe, aber bei Kuhnau liegt das Hauptthema in der Unterstimme, bei Mozart die Melodie in der Oberstimme. — Z. 1, T. 3 zu 4: Shedlock ergänzt einen Bindebogen bei $\text{♩} \text{♩}$ (\bar{b}), wohl weil Z. 3, T. 2 ein Bogen steht. Kuhnau spielte vielleicht $\text{♩} \text{♩}$ mit der Linken (des Trillers wegen) und setzte deshalb keinen Bogen, wahrscheinlich aber dachte er sich ♩ als Fortsetzung von ♩ , was mit Z. 4, T. 2 und anderen Stellen übereinstimmt. Offenbar um im 5. Takt \bar{c} als höchste Stimme unauffällig zu gewinnen, machte er im Takt vorher die eigentliche Mittelstimme zur Oberstimme und bereitete sie durch zwei Viertel \bar{f} und \bar{b} (statt \bar{f} halbe Note) dazu vor. — Z. 2, T. 2 zu 3: Ein Bogen bei \bar{f} entspräche Z. 4, T. 2. Das Abbrechen des Basses in Z. 2, T. 4 zu Gunsten der neuen Stimme in hoher Lage ruft in Erinnerung, was Kuhnau in der Vorrede zur Klavierübung, Teil 2, bezüglich »negligenter« Stimmführung sagt. Ein analoger Fall Z. 4, T. 3; zu \bar{c} im Bass vgl. Z. 1, T. 4 und S. 104, Z. 1, T. 3.

S. 104, Z. 2, T. 2: Farrenc nimmt \bar{c} als richtig an, offenbar, weil S. 103, Z. 4, T. 4 \bar{c} vorliegt; die Harmonie ist aber dort eine andere, überdies stimmt ja Takt 3, erste Hälfte, auch nicht genau überein mit S. 103, Z. 5, T. 1, zweite Hälfte. Eventuell kann für das letzte Sechzehntel des Taktes, analog Z. 6, T. 1 und S. 103, Z. 5, T. 1, \bar{c} angenommen werden, obwohl der nächste Takt nur \bar{e} bringt. — Z. 5, T. 3, zweite Hälfte: Auch hier spricht die Harmonie und das Vorhergehende gegen \bar{c} , welches Farrenc beibehält. Schwieriger ist die Entscheidung im nächsten Takt, der im Original am Beginn einer neuen Zeile und Seite steht. Die Tonartvorzeichnung der neuen Zeile erfordert die Annahme von \bar{c} für die Mittelstimme und \bar{e} für den Bass; im ersten Falle muss es auch schon dann \bar{c} heißen, wenn eine Modulation nach B beabsichtigt ist. Berücksichtigt man aber das oben bezüglich der Stimmenkreuzung und (reinen) Quartenschritte gesagte, dann liegt die Annahme eines Stichfehlers, \bar{c} und \bar{e} statt \bar{e} und \bar{c} , nahe; Farrenc schreibt \bar{c} und \bar{c} . In letzter Linie ist zu berücksichtigen, dass die veränderte Lage von Thema und Nebensubjekt andere Intervalle herstellt, die von Einfluss auf Abweichungen sein können. Im Wiener Exemplar (1696) wird übrigens bezüglich des Gegenthemas auf eine Parallelstelle bei Händel verwiesen, welche in op. 6 Nr. 10, Konzert d, vorliegt; die Ähnlichkeit ist jedoch zu gering, um ins Gewicht zu fallen.

S. 105, Z. 7: Faisst empfiehlt Allegro moderato.

S. 106, Z. 1, T. 2: \bar{c} bricht wohl deshalb ab, weil es durch \bar{d} fortgesetzt keine gute Stimmführung ergäbe; \bar{a} als Fortsetzung vermied aber Kuhnau auch, da die Stimmführung gezwungen erscheinen würde.

Sonate 7: a.

Nach Faisst leidet diese Sonate an Trockenheit, ausgenommen Satz 1 (freie Fuge).

S. 109, Z. 3, T. 3, letztes Sechzehntel: Farrenc nimmt \bar{f} an, was vielleicht vorzuziehen. — Z. 4, T. 2, zweite Hälfte: \bar{c} kann Stichfehler sein, statt \bar{f} ; doch findet sich noch eine ähnliche Stelle Z. 6, T. 1, deshalb ist \bar{f} beibehalten worden.

S. 111, Z. 4, T. 4 u. 5: Farrenc hält \bar{d} für richtig. — Z. 7 u. ff.: nach Faisst wahrscheinlich Allegro.

S. 112, Z. 4: Den klein gestochenen Takt hat schon Farrenc eingeschaltet. — Z. 6, T. 4: Da Kuhnau den Ganztonschritt bei den 3 ersten Vierteln des Motivs durchaus bevorzugt, so ist \bar{f} trotz \bar{f} kurz vorher sehr wohl möglich, zumal Z. 7, T. 4 u. 5 im Original jedes \bar{b} sein eigenes \bar{b} hat. Farrenc schreibt \bar{f} . Vgl. auch S. 113, Z. 2, T. 3, wo Kuhnau das Auflösungszeichen ausdrücklich setzt, da hier \bar{g} besonders nahe liegt.

S. 113, Z. 4, T. 1 zu 2: Im Original steht der Bindebogen von \bar{f} zu \bar{f} , d. h. so, wie die Stelle nur gespielt werden kann, obwohl die Bindung für die Mittelstimme gedacht ist; analoge Fälle sind bei Kuhnau gar nicht selten.

4. Biblische Historien.

Der Stecher hat mit Ausnahme vom Schluss jeder Sonate und der zu wiederholenden Teile die im Original stehenden dünnen Schlusstakt-Doppelstriche beibehalten, dagegen Taktart und Tonart bei folgendem neuen Abschnitt, entgegen dem Original, vorher angekündigt. Die in Klammern gesetzten Tempo-Angaben finden sich bei Shedlock.

Sonate 1: C.

S. 127: Kuhnau giebt das »Gebet« der mutlosen Israeliten mit der phrygischen Chormelodie »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (Psalm 130) wieder. Die Harmonisierung ist z. T. sehr auffällig und merkwürdig; Bach hat den


1) Die Hausmusik in Deutschland, Leipzig, 1840.

Choral »Erbarm dich mein, o Herre Gott« ähnlich harmonisiert, doch verdankt dieses Stück nach Spitta (»Seb. Bach«, Bd. I, S. 212) sein Dasein nur dem Einfluss von Georg Böhm. Die Einleitungstakte veranschaulichen »das Zittern der Israeliten« sehr sinnreich mittelst der Bebung, jener durch \sim oder \sim angedeuteten Vortragsweise, für die sich das Klavichord ausschliesslich eignete. Der Portamento-Anschlag auf dem modernen Klavier bietet einen immerhin sehr mangelhaften Ersatz für die Klavichord-Bebung. Letztere ist wie im Neudruck nur für die ersten 4 Takte der Einleitung angezeigt — die Mittelstimme kann wenigstens z. T. wegen Platzmangel keinen besonderen Bogen erhalten haben — doch hat die Annahme Shedlocks viel für sich, dass die Bebung für den ganzen Choralatz beabsichtigt sei. Freilich will Kuhnau anscheinend nur mit den ersten 4 Takten das Zittern der Israeliten veranschaulichen; insofern bleibt die Bebung beim »Gebet« besser weg, zumal die erwähnten gleichartigen Choralbearbeitungen von Böhm und Bach keine Bebung andeuten. Immerhin wird man gut thun, auf einen portamentoartig nachdrücklichen Anschlag der Begleitungsakkorde zu achten. — Z. 2, T. 1: Shedlock lässt die allerdings auffällige Füllstimme \bar{d} weg, sie ist indessen von Kuhnau sicher gewünscht und wirkt auch gut bei der tiefen Lage der Achtel-Begleitung.

S. 128: Shedlock schreibt für diesen »Pastoral-Satz« Allegretto vor. — Z. 5, T. 4: Das erste Achtel \bar{g} kann im Original vielleicht Viertel sein sollen, der Spieler wird auch das zweite \bar{g} jedenfalls mehr als Viertel spielen; Shedlock überträgt wie im Neudruck.

S. 129, Z. 1 bis Anfang von Z. 4: Dieser zum 4. Abschnitt der Sonate gehörende Satz (Ponderoso) veranschaulicht im Bass die schweren Tritte Goliaths; die Sechzehntel-Passagen im Obersystem, zumeist die Verkehrung des Achtel-Motivs von S. 128, T. 1, charakterisieren den beherzten David. — Z. 4, T. 2: Die aufsteigende, den Flug des geschleuderten Steines andeutende Tonleiter von \bar{d} bis \bar{d} steht im Original in Zweihunddreissigstel. Die Umänderung in Vierundsechzigstel empfahl sich weniger wegen der damit gewonnenen richtigen Taktlänge — der Vortrag muss ja hier wie an anderen Stellen frei sein — als vielmehr wegen der besseren Charakteristik durch grössere Gegensätzlichkeit zu der vorhergehenden absteigenden Figur. Shedlock ändert diese letztere Figur in Sechzehntel um und gewinnt so den erwünschten Gegensatz; bei der aufsteigenden Figur vermerkt er *rapido*, das Original beibehaltend, bei dem vorhergehenden Achtel \bar{e} schreibt er eine Fermate. — Z. 4, T. 3 (Lento): Dass Kuhnau \sharp für \bar{e} besonders vorschreibt, ist durch den vorhergehenden f-Akord begründet. Ebenso S. 5, T. 1: \sharp vor \bar{e} (und auch vor \bar{h}); vgl. ferner S. 137 und 138. — Z. 6 ff.: Allegro con agitazione nach Shedlock.

S. 130, Z. 2, T. 1: Die ersten beiden Sechzehntel der Oberstimme stehen erst in 1710 richtig; 1700 hat $\bar{h} \bar{a}$ statt $\bar{a} \bar{g}$. Siehe Vorwort S. X. — Z. 2, T. 2, erste Hälfte: Shedlock hält \bar{f} für richtig. Dies ist insofern wahrscheinlicher, weil als Parallelstellen nur S. 129, Z. 6, T. 1 u. 2, S. 130, Z. 1, T. 1, Z. 3, T. 2 und Z. 6, T. 2 in Betracht kommen; für \bar{f} s spricht die vorhergehende und folgende G-Stelle. — Z. 3, T. 3: Im Original \bar{f} \bar{g} , nicht \bar{e} ; letzteres auch bei Shedlock. — Z. 7, T. 1, erstes Viertel: Für \bar{f} liegt nur Z. 4, T. 3 eine analoge Stelle vor, doch wäre es auch denkbar, dass Z. 2, T. 2 vorbildlich sein soll. In letzterem Falle ist \sharp zwei Sechzehntel zu spät gesetzt, was nicht unmöglich; die ersten 4 Sechzehntel sind nämlich im Original — ebenso wie in T. 3 von Z. 4 — sehr eng gestochen, der Stecher scheint aber bisweilen \sharp oder \flat erst nachträglich zugesetzt zu haben, wenn der Platz ausreichte, was hier nicht der Fall. Gleichviel, nach der vorangegangenen C-Stelle ist \bar{f} durchaus möglich. Weniger wahrscheinlich erweist sich \bar{f} beim dritten Viertel, wo Shedlocks Übertragung mit \sharp die Annahme eines \flat im Original vermuten lässt. Das Original enthält vor \bar{f} ein korruptiertes Zeichen, das mit einem etwa vertikalen und etwa horizontalen Strichlein unentschieden lässt, ob ein beabsichtigtes \sharp nicht gelungen ist oder ein Überrest von einer Korrektur vorliegt; jedenfalls hat die Annahme eines \sharp mehr für sich. Besonders spricht für \sharp die Parallelstelle Z. 4, T. 3, wo im Original das \bar{f} s des 3. wie des 4. Viertels sein besonderes \sharp hat.



S. 131: Der die Siegesfreude der Israeliten bekundende Satz (Festivamente) ist nach Shedlock eine Anspielung auf den Pastoral-Satz; in der That kehrt das Motiv von S. 128, T. 2 und seine Rhythmik hier als  wieder. Überdies vgl. S. 128, Z. 2, T. 4, letztes Achtel bis Anfang von T. 7 mit S. 131, Z. 3, T. 1, drittes Achtel bis T. 5.

S. 132, Z. 2, T. 2: Shedlock nimmt beim siebenten Achtel Stichfehler an und ersetzt es durch \bar{c} ; als Tempo des Satzes giebt er Moderato an.

S. 133, Z. 3 ff. (Pomposo): Shedlock bezeichnet den Schlusssatz als Menuet und vergleicht ihn mit Händels Minuetto aus dessen Ouverture (Sinfonia) zum Oratorium »Samson« (1741).

Sonate 2: g.

Shedlock sagt, dass der Anfang dieser zweiten, im Gegensatz zur ersten vorwiegend subjektive Musik enthaltenden Sonate würdig eines Bach und eine Andeutung von dessen 16. Präludium aus dem »Wohltemperierten Klavier« sei; als Tempo empfiehlt er Lento.

S. 135, Z. 1, T. 4 u. 5: Shedlock überträgt hier  und erst Z. 4, T. 2 u. 3 , doch steht 1700 wie 1710 in beiden Takten des Originals deutlich der Punkt; in Takt 5 fehlt freilich nach dem Punkt der kleine Zweihunddreissigstel-Balken. — Z. 2, T. 2: Shedlock lässt tr. weg; tr. steht im Original so, dass es auch zum Achtel \bar{b} Z. 3, T. 2 gehören könnte, was aber weniger wahrscheinlich ist. — Z. 2, T. 3, zweite Hälfte: Shedlock schreibt \bar{g} \bar{f} . Im Original steht diese Stelle auf neuer Zeile; die Verzeichnung der letzteren kann den Stecher veranlasst haben, ein von Kuhnau etwa besonders gesetztes \flat vor \bar{b} zu unterdrücken. — Z. 5, T. 3, erste Hälfte: Die Annahme von \bar{h} statt \bar{b} ist nicht zulässig, da Mittelstimme und Bass korrespondiert mit Z. 3, T. 1, auch mit Z. 5, T. 1 zu 2. Wenn andere Stellen dagegen verschieden wiederkehren, so soll dabei das Unstäte des Patienten zum Ausdruck kommen. —

Z. 6, T. 1 u. 2: Die »hinab quirlende Passage« (Spitta) ist für die »plötzlich aufzuckende« Unsinnigkeit Sauls besonders charakteristisch; das Unsinnige in Takt 2 liegt vor allem in \bar{e} des zweiten Viertels. Vgl. Kuhnaus Vorrede, S. 120.

S. 136, Z. 4, T. 2: Als einziger Fall steht nicht \sharp im Original, sondern \neg . Diese Form der Viertelpause, speziell im Ausland bis auf die heutige Zeit gebräuchlich und bei Heinichen, a. a. Ö., häufiger angewendet, erinnert an die Minima-Pause der Tabulaturenschrift. — Z. 5, T. 1, letztes Sechzehntel: Im Original hebt \sharp das b der Vorzeichnung auf; der einzige Fall, vgl. Vorwort, S. XIII. — Z. 6, T. 4, Basssystem: $\neg d$ ohne Punkt im Original, doch mit $\neg D$ gemeinsam gestielt erscheinend. Zwischen dem dritten und vierten Takt-Viertel a steht ein Zeichen, das fast wie eine (rechts und abwärts gestielte) halbe Note a aussieht, auch einem plumpen Fermatebogen ähnlich ist; darunter befindet sich noch ein senkrechter Strich. Shedlock lässt die beiden Viertel a weg und setzt $\neg a$ ein, vorher auch $\neg d$ beibehaltend; indessen scheint jenes Zeichen nur zu bedeuten, dass das letzte Viertel a mit der Linken gespielt werden soll.

S. 136, Z. 7, S. 137 f.: An das Thema der Fuge (Doppelfuge), nach Shedlock mehr freie Fantasie, erinnert die Fuge des »Kyrie eleison« in Mozarts *Requiem*, auch das Allegro-Thema in Beethovens Sonate op. 111 (Shedlock), ferner das Thema von Durantes erstem *Studio*, ca. 1732 (Seiffert); Spitta verweist auf die Doppelfuge im Capriccio B von Seb. Bach. Das »düster brütende« Thema der Kuhnauschen Fuge drückt die »Traurigkeit und Tiefsinnigkeit« Sauls aus, der Kontrapunkt (Gegenthema), ein »unstet herumfahrendes Sechzehntel-Motiv«, die »Unsinnigkeit« des Königs. — Ähnlich wie in der Partie g steht in der Fuge, auch schon vorher, im Original öfter ein \sharp vor e und \bar{e} ; wieder ein Beweis, dass die bald üblich gewordene korrektere Vorzeichnung von \sharp für g-Tonart Kuhnau schon mehr oder weniger vorgeschwebt hat. Bezüglich der auf S. 137 u. 138 bei e als (\sharp) übertragenen Auflösungszeichen des Originals siehe die Bemerkung zu S. 129, Z. 4, T. 3.

S. 137, Z. 3, T. 2: Shedlock nimmt beim vorletzten Sechzehntel \bar{e} an, weil im Original kein Versetzungszeichen steht. In letzter Linie ist er zu dieser Annahme nur berechtigt durch $\bar{e} \bar{s}$ S. 139, Z. 2, T. 1; die wirklichen Parallelstellen erfordern durchaus $\bar{e} \bar{s}$, \sharp am Anfang des Taktes soll also auch im Original den ganzen Takt gelten. — Z. 6, T. 1: Nach der Parallelstelle 2 Takte vorher und 1 Takt nachher kann nur $\bar{e} \bar{s}$ beim zweiten Viertel beabsichtigt sein, Shedlock schreibt indessen \bar{e} . Im Original liegt eine misslungene Korrektur vor und es lässt sich nicht feststellen, ob zunächst \sharp gestochen und dann \sharp oder \sharp daraus zu machen versucht worden ist, immerhin tritt \sharp deutlicher als \sharp oder \sharp hervor; dem Kuhnauschen Gebrauch zufolge musste aber \sharp gesetzt werden, wenn \bar{e} beabsichtigt war, und sollte \sharp eingesetzt werden, dann musste es als \sharp , wie sonst, nicht als \sharp gestochen werden, die moderne Stellung oder Richtung des \sharp war indessen durch die Korrektur ausnahmsweise bedingt. Sonach ist \sharp auch ohne die Parallelstellen das Wahrscheinliche. — Z. 7, T. 1, Obersystem: Die auffällige Stielung ist wie im Original beibehalten, nur steht natürlich dort \neg und \neg als \neg und \neg auf dem Untersystem; die Stimmenkreuzung, wodurch die Fortsetzung von g bis Anfang von T. 3 als Oberstimme auftritt, ist auch in der Übertragung deutlich. Eine Änderung in modernem Sinne würde entweder g als Fortsetzung von \bar{d} oder a als Fortsetzung vom Sechzehntel b erscheinen lassen, keins von beiden hat aber Kuhnau gewollt.

S. 138, Z. 3, T. 2: Shedlock schreibt hier, auch 3 Takte später, \bar{e} , während er bei allen übrigen Parallelstellen $\bar{e} \bar{s}$ resp. $\bar{e} \bar{s}$ annimmt. Der Halbtonschritt im Takt vorher ist eine sehr begreifliche Ausnahme, der Ganzton also die Regel, wie die in der Zahl bei weitem überwiegenden zweifellosen Stellen des Sechzehntel-Motivs ergeben. Auch wegen $\bar{e} \bar{s}$ und $\bar{e} \bar{s}$ im Takt vorher liegt $\bar{e} \bar{s}$ bei der fraglichen Stelle nahe, trotz der folgenden Wendung nach d. — Z. 7, T. 1, zweite Hälfte bis S. 139, Z. 2, T. 1: Die Abwechselung in Ganz- und Halbtonschritten, bald oben bald unten, soll offenbar die Unbeständigkeit und Unsinnigkeit Sauls charakterisieren; letztere steigert sich mit \bar{e} bei T. 2, Z. 1, S. 139 und schließt mit $\bar{e} \bar{s}$ in T. 1 von Z. 2 höchst drastisch und entsetzend ab. Shedlock schreibt S. 138, letzter Takt, drittes Viertel $\bar{e} \bar{s}$, ohne es beim vierten Viertel aufzulösen, lässt dagegen b bei T. 1, drittes Viertel, S. 139, gelten; im nächsten Takt, drittes Viertel, nimmt er $\bar{e} \bar{s}$ an. Da das Original \sharp , \sharp und \sharp in überreichem Masse angiebt, so war schon deshalb angezeigt, von Konjekturen abzusehen und nur so zu übertragen, wie es nach dem Original heissen muss. Die originalgetreue Übertragung passt auch zu der Unsinnigkeit Sauls durchaus.




S. 139, Z. 4, T. 3: Shedlock schreibt $\neg \bar{a} \bar{s}$ und erst beim nächsten Viertel \bar{a} ; im Original steht aber, freilich matt, \sharp nur vor der halben Note.

S. 140 ff.: Die fast vor jeder Wiederholung des Hauptthemas (Tranquillo) gesetzten Takte mit nachschlagenden Achteln bezeichnen nach Shedlock die Unruhe des Königs. — Z. 2, T. 5: Im Original \bar{b} , nicht \bar{a} . T. 7, erstes Viertel: Shedlock ersetzt \bar{b} des Originals durch \bar{a} , weil 2 Takte später \bar{a} steht und auch sonst die Wiederholungsstellen meist keine Abweichung aufweisen. Doch hat Kuhnau in diesem einen Falle offenbar mit Absicht \bar{b} gesetzt, um nämlich den Eindruck von Oktaven zu vermeiden, den \bar{a} ergeben würde; denn \bar{a} wäre ebenso, wie es \bar{b} ist, die Fortsetzung von \bar{c} . Vgl. Z. 6, T. 6 \bar{g} als Fortsetzung von \bar{b} und die Parallelstellen dazu, S. 141, Z. 3, T. 2, Z. 7, T. 7; einzige Ausnahme S. 142, Z. 6, T. 8 mit \neg als Fortsetzung von \bar{c} .

S. 141, Z. 1, T. 3: Es ist auffällig, dass Kuhnau erst hier und dann nur noch Z. 8, T. 2 vorschreibt, die zweitaktige Stelle als Wiederholung des Vorangehenden schwächer auszuführen. Offenbar soll bei allen Wiederholungen solcher 2 Takte schwächer gespielt werden. — Z. 2, T. 5: Im Original $\neg \bar{a}$; als Reminiscenz an die alte Landinische Schlussformel wäre \bar{a} nicht unmöglich, doch Stichfehler wahrscheinlich. — Z. 5, T. 2: Shedlock hält \bar{e} für richtig; doch würde wohl Kuhnau \sharp ausdrücklich angegeben haben, wenn eine Abweichung gegenüber 2 Takte vorher beabsichtigt war.



S. 142, Z. 1, T. 3: Shedlock nimmt $\bar{e} \bar{s}$ beim ersten Viertel an, verleitet durch das überflüssige \sharp , welches im Original vor dem folgenden Achtel \bar{e} steht.

S. 143, Z. 1, T. 5, erstes Viertel: Shedlock ersetzt \bar{b} durch \bar{c} , anscheinend weil hier \bar{b} nicht durch Rücksicht auf gute Stimmführung bedingt ist, wie das bei den Parallelstellen mit \bar{g} S. 140, Z. 7, T. 3 und \bar{c} S. 141, Z. 4, T. 1 der Fall. — Z. 4, T. 2: Das die Quarte diatonisch durchschreitende Motiv erinnert an den Anfang von Sonate 1 der Klavierfrüchte, S. 73.

S. 144, Z. 2, T. 3, zweite Hälfte, und T. 4: Händel benutzt das Motiv dieser Stelle in der bei seiner Pasticcio-Oper *L'Oreste* (1734) wiederkehrenden Overture (T. 3 u. 4) von der Klaviersuite g (Nr. 7). — Z. 4, T. 3: Die Originallesart im Bass  ist nicht unmöglich, doch wegen Z. 7, T. 3 und der anderen Stellen unwahrscheinlich. Shedlock ändert auch um, empfiehlt überdies, die Rhythmik  im ganzen Stück durch  zu ersetzen. Im Original bei e , \bar{e} und \bar{e} stehende Auflösungszeichen erinnern wieder an das Vorschweben der modernen g-Vorzeichnung.

Sonate 3: G.

S. 146 u. 147: Kuhnau veranschaulicht die Freude des »gantzen Hauses Labans« mit einer »köstlichen Gigue«, die nach Spitta von Einfluss auf Bachs Schlussfuge in der Klaviersonate D gewesen zu sein scheint. Bezüglich der Stellung des Punktes im Original bei diesem Satz vgl. die Bemerkung zu S. 51/52.

S. 146, Z. 6, Schlusstakt, erste Hälfte: Im Original hat auch \bar{a} (dort oben stehend!) einen Punkt; analog dazu ist im Schlusstakt von Teil 2 auch G im Original mit Punkt versehen. Darnach scheint es, dass Kuhnau eine Ausführung gewünscht hat, die nach modernem Grundsatz im ersten Fall als , im zweiten Fall als  notiert werden müsste. — S. 147, Z. 1, T. 7, vorletztes Achtel: Im Original \bar{a} , nicht \bar{h} . — Z. 3, T. 3, erste Hälfte: Im Original \bar{e} , nicht \bar{d} .

S. 148, Schlusstakt: Das Zeichen \frown ist nicht eine Fermate im heutigen Sinne, sondern bedeutet, dass Abschnitt 2 der Sonate hier abschliesst, nachdem S. 149 gespielt und darauf S. 148 wiederholt worden.


S. 149, Z. 1, T. 3, letztes Viertel: Statt $\bar{a} \bar{e} \bar{a}$ erwartet man nach dem Vorhergehenden $\bar{e} \bar{d} \bar{e}$. — Z. 3, T. 4: Beim ersten Viertel steht im Original \bar{a} , nicht \bar{f} ; beim vierten Viertel \bar{c} , nicht \bar{a} ; ebenso beim ersten Viertel des nächsten Taktes \bar{h} , nicht \bar{g} . — Z. 6, Schlusstakt: \sharp vor $\text{g}is$ nur im Leipziger Exemplar deutlich. Da Capo mit dem Zusatz $al \frown$ bezieht sich auf S. 148.

S. 150, Z. 6, T. 2: Bezüglich \sharp vgl. nächste Seite, Z. 3, T. 3.

S. 151, Z. 4, T. 3, erste Hälfte: \bar{c} und \bar{d} auch im Original mittelst Hilfslinie notiert; vgl. Vorwort S. XI.

S. 152, Recitativ-Satz (nicht schnell zu spielen): Im Original ist bei F , f , \bar{f} und \bar{f} meist b vorgesetzt, obwohl der Satz keine Vorzeichnung hat; Kuhnau schrieb das auffällige b (Auflösungszeichen) wegen der \sharp Vorzeichnung des vorausgegangenen Satzes vor. — Z. 6, T. 3, zweite Hälfte: Die 3 Viertelnoten können nur gehalten werden, wenn man das Sechzehntelmotiv verspätet einsetzt; vgl. dazu Z. 7, T. 3. — Z. 7, T. 1, letztes Taktviertel: Der Bogen steht im Original so, dass er für die 3 Töne bestimmt zu sein scheint, doch kann er auch für den Bass beabsichtigt sein (analog 2 Takte später). Im ersteren Fall dürfte er die Ausführung der Stelle mit der Linken anzeigen sollen; im letzteren Falle hat der Stecher verabsäumt, den Bogen noch einmal für \bar{A} zu setzen, indem dieses auf neuer Seite steht.

S. 153, Z. 2, T. 3: Kuhnau setzte nicht bei \bar{g} , sondern schon bei \bar{f} das Auflösungszeichen, weil mit \bar{f} auch \bar{g} gewiss ist. — Z. 5, T. 1 u. 2: Die Oberstimme füllt den Takt nicht ganz aus, es liegt daher nahe, anzunehmen, dass zwei von den Zweiunddreissigsteln, und zwar dann wohl die letzten beiden, als Sechzehntel gedacht sind. Doch kann Kuhnau den »Betrug Labans« hier in noch besonderer sinnfälliger Weise haben darstellen wollen; Shedlock scheint dies auch anzunehmen. Nach Kuhnaus Vorrede, S. 123, möchte man meinen, dass die Darstellung des »Betrugs« mit Z. 5 von S. 153 endigt; denn die folgende Fuge mit dem frischen, kraftvollen Thema hat nichts Betrügerisches in sich. Höchstens wird das Ohr, aber vielleicht nur das moderne Ohr durch die Ganztonschritte getäuscht, die im nachahmenden Kontrapunkt trotz vorangegangenen Halbtonschritts auftreten; vgl. als erstes Beispiel das dritte Viertel von Z. 7, T. 1 mit dem des Taktes vorher. Bei näherer Prüfung zeigt sich indessen, dass doch ein innerer Zusammenhang der Fuge mit dem vorhergehenden Recitativ-Satz besteht, aber es scheint so, als ob Labans Zuversichtlichkeit und Freude über das Gelingen seines Betrugs in der Fuge zum Ausdruck gelangen soll. Das Fugenthema erweist sich im wesentlichen als eine Umbildung von S. 152, Z. 5, T. 1, erste Hälfte; die Diatonik jener 3 ersten Sechzehntel ist durch Tonwiederholung, wie solche bereits S. 152, Z. 1, T. 1 vorliegt, ersetzt und die nächsten 3 Sechzehntel kehren in der Vergrößerung wieder. Auch für den Nachsatz des Fugenthemas und für den Kontrapunkt sind Reminiscenzen aus dem Recitativ-Satz nachweisbar. Endlich verwendet Kuhnau die gen. Motive z. T. verkürzt, z. T. in der Vergrößerung S. 156, Z. 4—7. — S. 153, letzter Takt, erste Hälfte: Eine Viertelpause, zwischen \bar{g} und \bar{a} im Original stehend, scheint anzudeuten, dass die Rechte mit \bar{a} die Linke ablösen soll.

S. 154, Z. 1, T. 2: Der Zusatz von \sharp und \natural ist durch S. 155, Z. 2, T. 3 nahe gelegt, doch auch ohne diese Parallelstelle darf man annehmen, dass \sharp am Schluss des vorhergehenden Taktes noch für das vierte Sechzehntel des folgenden Taktes Giltigkeit haben soll. — Z. 6, T. 3, zweite Hälfte: Die Doppelstielung mittelst  ist sehr unverständlich; ein starkes Hervorheben der ersten beiden Sechzehntel des Basses kann damit zugleich angezeigt sein. — Z. 7, T. 2: tr. bei \bar{c} entspräche den Parallelstellen.

S. 156, Z. 4: Im Original b vor \bar{f} und \bar{f} mit Rücksicht auf die Vorzeichnung im Satz vorher; vgl. die Bemerkung zu S. 152. Die Wiederholung des Abschnitts *l'allegrezza delle nozze* wird von Shedlock als naiv bezeichnet; man erwartet auch wohl einen anderen Abschluss der Sonate.

Sonate 4: c.

Nach Shedlock ist diese Sonate die einzige, welche auch ohne ein Programm, lediglich als abstrakte Musik befriedigen würde. S. 158 und S. 159, Z. 1: Der vollständige Text der zu Grunde liegenden zweiten Strophe des gewählten Chorals ist: »Heil du mich lieber Herr / denn ich bin krank und schwach / mein Hertz betrübet sehr / leidet gross Ungemach / mein Gbein sind sehr erschrocken / mir ist gar angst und bang / mein Seel ist auch erschrocken / ach du Herr / wie so lang!« (Leipziger Gesangbuch [1682] von Vopelius, dritte Auflage 1707). Die ergänzten Bindebögen sind zum kleineren Teil den Parallelstellen, zum grösseren Teil einem Choralvorspiel entnommen, das Ritter, Geschichte des Orgelspiels, Bd. II., S. 230, als Kuhnausche Komposition für Orgel mitgeteilt hat. Abgesehen von einigen weiteren orgelmässigen Bindungen und kleinen Abweichungen in den Verzierungen — gelegentlich auch ein Ton weniger — stimmt das Choralvorspiel genau mit dem Einleitungssatz der Sonate überein; nur fehlen dort die $7\frac{1}{2}$ Einleitungstakte der letzteren.

S. 158, Z. 1, T. 2: Das letzte Sechzehntel des zweiten Taktviertels hat im Original kein Versetzungszeichen; darnach muss *A* angenommen werden, was mit *c* im nächsten Takt korrespondiert. Die übermässige Quarte *As* hätte eine Parallelstelle S. 159, Z. 1, T. 1, wenn $\bar{e}s$ dort richtig ist. Vgl. die Bemerkung dazu. — Z. 5, T. 2, drittes Viertel: Der Originalbogen scheint an unrechter Stelle gesetzt zu sein; bei Ritter steht auch nur der Bogen von \bar{J} zu $\bar{J} \bar{c}$.

S. 159, Z. 1, T. 1: Ritter schreibt Sechzehntel \bar{e} , ohne — auffällig — \bar{h} beim Viertel $\bar{e}s$ zu widerrufen. — Z. 2–4: Das aufsteigende Motiv und seine Verkehrung liegt schon in der Chormelodie vergrössert vor, z. T. auch mit denselben Notenwerten beim Zwischenspiel; siehe S. 158, Z. 5, T. 4 bis Anfang von Z. 6, ferner Z. 6, T. 5 bis Anfang von T. 6 und S. 159, Z. 1, T. 2, zweite Hälfte bis Anfang von T. 3. —

Z. 2, T. 4 ff.: Die Originallesart



legt die An-

nahme von Stichfehlern in Takt 1 und 3 nahe, ist daher umgeändert worden; auffällig bleibt es immerhin, dass in Takt 1 *a* auf dem Untersystem gesetzt ist, wenn statt dessen \bar{c} mit vorhergehendem \bar{a} beabsichtigt war. Vgl. besonders Z. 4. — Z. 5 ff.: Kuhnau »präsentirt« das Gottvertrauen Hiskias' mit derselben Chormelodie wie dessen »Lamento und sehnliches Bitten«, giebt daher die wiedergewonnene Zuversicht des Königs durch andere Rhythmik und andere Harmonien wieder. Der Satz hat dadurch eine Gestalt erhalten, die Shedlock berechnete zu sagen, er gleiche etwas der alten Corrente. Der vollständige Text der von Kuhnau angezeigten (5.) Choralstrophe lautet: »Weicht all ihr Uebelthäter / mir ist geholfen schon / der Herr ist mein Erretter / er nimmt mein Flehen an / er hört meins Weinens Stimme / es müssen fallen hin / all die sind meine Feinde / und plötzlich kommen um.« Die Melodie der Choralzeile »es müssen fallen hin« ist übrigens weggelassen und nur beim Zwischenspiel S. 160, Z. 3 zu 4 in tieferer Oktave frei angedeutet. Vgl. S. 158, Z. 6 bis T. 4.

Sonate 5: F.

Vom musikalischen Gesichtspunkt ist die Sonate, wie Shedlock sagt, am wenigsten interessant, doch enthält sie einige »curious« Programm-Effekte; auch das merkwürdige Schlachtgemälde ist musikalisch geringwertig.

S. 163: Kuhnau's Worte (Vorrede, S. 123), er präsentiere den Zweifel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine Sekunde höher angefangene Subjekta, sind offenbar auch für die Sekunde der tieferen oder höheren Oktave gültig. Andererseits bringt er wenigstens zunächst das Motiv von Z. 1, T. 7 zu 8 immer eine Sekunde tiefer in derselben Stimme. Jedenfalls legte Kuhnau den Schwerpunkt auf die Durchführung des Themas und der kürzeren Motive in dieser Weise, und es sind nur solche Nachahmungen hervorzuheben. Die nebenhergehenden Imitationen haben also nicht die sonstige Bedeutung, und so stösst die naheliegende Annahme eines Stichfehlers bei \bar{c} (statt *a*) Z. 2, T. 3 auf Bedenken; \bar{c} klingt freilich leer und das folgende *a* ist im Original nach oben gestielt, erscheint daher als Fortsetzung von \bar{c} , doch steht wenigstens in 1700 ein Punkt bei \bar{c} , und es ist auch wenig wahrscheinlich, dass der Stecher eine Note oben setzte, die in der Vorlage, wenn richtig geschrieben, unten stehen musste. — Z. 2, T. 5: *B* des Basses hat im Original einen Punkt.

S. 166, Z. 5–7: Im Original beginnt der Satz auf der Schlusszeile des vorhergehenden, ohne dessen \flat Vorzeichnung zu widerrufen; diese Vorzeichnung ist vielmehr trotz C-Tonart im ganzen Satz beibehalten, und so musste *H*, *k* und \bar{h} im Original mit \bar{h} versehen werden.

S. 168, Z. 2, T. 3: Die beiden letzten Sechzehntel $\bar{g} \bar{a}$ brauchen nicht Stichfehler zu sein, doch erwartet man $\bar{a} \bar{g}$, sofern die zweite Hälfte dieses Taktes die Umkehrung der ersten ist. — Z. 5, T. 6: Für das letzte Achtel der Oberstimme liegt die Annahme von \bar{h} sehr nahe, weil der nachahmende Bass im nächsten Takt *h* hat. Kuhnau kann freilich letzteres nur wegen der C-Tonart der folgenden 4 Takte gesetzt und die Oberstimme von Takt 7 als Hauptsache, den Bass sonach als Begleitung in Decimen aufgefasst haben; in diesem Falle ist \bar{b} durchaus möglich.

Sonate 6: Es.

Nach Spitta scheinen bestimmte musikalische Anklänge zu verraten, dass Seb. Bach bei seinem schon erwähnten Capriccio B gerade diese Sonate, bewusst oder unbewusst, vorgeschwebt hat.

S. 170, Z. 2, T. 3: Das erste Viertel der Oberstimme unsicher; statt \bar{g} kann \bar{as} gemeint sein, da im Original ein Strich am Notenkopf vorhanden ist. — Z. 4, T. 2: Im Original steht dieser Takt auf neuer Zeile, ihre Vorzeichnung hätte also ein \sharp für das erste Bassviertel durchaus erfordert, wenn e , wie wahrscheinlicher, von Kuhnau gedacht ist; nach dem Originalstich muss es angenommen werden. — Z. 5, T. 3: \bar{es} als \bar{f} ist auffällig; analog 1 und 5 Takte vorher erwartet man ein \bar{f} , Stichfehler auch leicht möglich.

S. 171, Z. 1, T. 3, letztes Taktviertel: Im Original erscheint \bar{e} doppelt gestielt, obwohl die Doppelstielung bei \bar{f} natürlicher wäre. — Z. 5, T. 3, erste Hälfte: \bar{g} im Original eine halbe Note.

S. 172: Nach Shedlock hat das Fugenthema Händel bei der Passacaille in seiner Suite g (Nr. 7) beeinflusst; auch die Begleitung des Themas bei Händel erinnert an Kuhnau, indem sie den Kontrapunkt von dessen Fuge z. T. verwendet. — Z. 4, T. 6, Oberstimme: Da Kuhnau bei den Parallelstellen stets nach dem Oktavenschritt die tiefere Terz folgen lässt, so ist man geneigt, als letzte zwei Achtel $\bar{f} \bar{g}$ zu erwarten, nicht $\bar{g} \bar{a}$. Die Vermutung eines Stichfehlers wäre aber nur dann durchaus zutreffend, wenn Kuhnau den Satz, wie bei dem gewählten Kontrapunkt möglich, zu einer Doppelfuge gestaltet hätte; dies ist indessen nicht der Fall, da Thema und Gegensatz nur einmal, Z. 7, im doppelten Kontrapunkt unverkürzt auftreten.

S. 173, Z. 3 ff.: Die Tonart des Satzes ist B; die Es-Vorzeichnung hat Kuhnau offenbar nur wegen der übrigen Sätze der Sonate beibehalten. — Z. 5, T. 2: Der in Klammer vermerkte Bogen bei \bar{a} dürfte im Original irrtümlich gesetzt sein, anstatt beim folgenden \bar{g} ; denn dieser einen Bindung stehen 31 analoge Stellen ohne Bogen gegenüber. Bis auf kleine Ungenauigkeiten sind aber die Bögen sehr korrekt und ausführlich gesetzt, die Rhythmik ♪ ♪ , wobei ♪ am besten mit besonderem Nachdruck gespielt wird, ist also offenbar beabsichtigt. Nach Shedlock veranschaulicht die Synkopen-Sechzehntelfigur das Schluchzen der Leidtragenden. Bei dieser Auffassung bringt die den Synkopen folgende Rhythmik ♪ ♪ das Schluchzen in verstärktem Grade zum Ausdruck und es hat das schliesslich fast ununterbrochene Auftreten beider Rhythmen die »grosse Klage« zu bedeuten, die bei der Tenne Atad anhebt. Dieser Auslegung zufolge muss das Tempo des ganzen Satzes ein sehr ruhiges sein. Zu langsamem Vortrag zwingt uns auch die Figur ♪ ♪ , welche auf den heutigen Instrumenten bei flotterem Tempo im Zusammenhang mit den Synkopen nicht recht gelingen will. Das Klavichord eignete sich aber gerade vorzugsweise für schnelle Tonwiederholungen und so will es auch deshalb scheinen, als habe Kuhnau doch ein flotteres Tempo beabsichtigt und es solle die im Bass durchweg innegehaltene Achtelbewegung nur ganz allgemein das Vorwärtsschreiten des Trauerzuges ausdrücken; neben den zweiten Achteln jedes Taktviertels würden dann besonders die Synkopen-Sechzehntel den Gehörsindruck beim Marschieren einer grossen Kolonne oder eines »ganzen Heeres« veranschaulichen. Dass die Figur ♪ ♪ , wenigstens von S. 174, Z. 6, T. 2 ab, in ihren Tonstufen und auch in der Betonung von ♪ mit dem Thema der »bitteren« Klage im nächsten Satz übereinstimmt, braucht nicht entscheidend zu sein; denn Kuhnau sagt: Die Sonata präsentirt nichts anders als . . . (3) Die Reise aus Egypten in das Land Canaan. — S. 173, Z. 5, T. 4 nebst Z. 6, T. 1 bis 2, erste Hälfte: Shedlock führt auch diese Stelle als Beleg dafür an, dass Händel bei der Passacaille in der g-Suite (Nr. 7) von Kuhnau beeinflusst worden ist; darnach liegen in einer und derselben Suite drei Reminiscenzen an Kuhnau vor. — Z. 7: Die Wiederholung der 4 Takte, im Original mit Doppelpunkten bei einfachen Taktstrichen angedeutet, ist durch ein Versehen des Stechers im Gegensatz zu den übrigen Wiederholungen nicht ausgestochen worden. Als Notbehelf hat er, um den sonst notwendig gewordenen Neustich der letzten 4 Seiten zu ersparen, $||: ||$ und klein gestochene, für die Wiederholung bestimmte Noten mit dem Zusatz *2da volta* gewählt.

S. 175, Z. 3, T. 5: Der Bogen hat im Original eine so unbestimmte Stellung, dass er ebenso gut für $b \circ \bar{d}$ gedacht sein kann. — T. 6: Der Bogen von \bar{es} zu es im Original durch Zeilenwechsel bedingt, indem letzterer die Zerlegung einer im Manuskript vielleicht gesetzten ganzen Note erforderte. Der Bogen steht allerdings nicht noch einmal bei der neuen Zeile und hat eine so unsichere Stellung, dass er sich auf ♪ ♪ beziehen kann. ♪ ♪ ist ferner an Stelle eines Originalbogens gesetzt, der plump gestochen und unter ♪ ♪ (\bar{as}) stehend zweifelhaft lässt, ob er auf \bar{as} , die Bebung bedeutend, oder auf es Bezug hat. — Z. 5, T. 1 zu 2: Das Fugenthema erinnert an das der Gigue S. 37. — Z. 6, T. 3, erstes Taktviertel: Im Original \bar{g} , nicht \bar{f} . — T. 5, zweites Taktviertel: Da am Schluss des Taktes vorher \sharp bei \bar{fs} im Original noch besonders steht, so kann \sharp seine Wirkung noch auf das erste Achtel des zweiten Viertels im nächsten Takt ausüben sollen; doch erscheint hier \bar{f} für Kuhnau natürlicher, besonders wenn man die sehr ähnliche Stelle S. 158, Z. 3, T. 4 und ihre Wiederholung berücksichtigt, wo \bar{f} zweifellos ist. — Z. 7, T. 1, drittes Taktviertel: Von dem Notenkopf des Viertel \bar{f} ist im Original ein kleiner, bis in den Zwischenraum von \bar{d} reichender Strich gezogen; letzterer kann andeuten sollen, dass \bar{d} oder auch \bar{es} statt \bar{f} stehen soll.

S. 177, Z. 4, T. 7, Basssystem: Im Original ♩ ♪ mit einem sehr kleinen und ungewöhnlich tief stehenden Punkt bei ♩ ; wenn der Punkt beabsichtigt ist, so soll e des folgenden Taktes Fortsetzung des Basses sein. In 1710 erscheint ein ursprünglich gesetztes \bar{f} hinter ♪ weggeschabt; statt der gewählten Doppelstielung von b könnte man auch ein \bar{d} als Mittelstimme ergänzen. — Z. 6, Schlusstakt und Z. 7, T. 1—3: Die Abwechslung von t. und tr. ist auffällig; beide Zeichen haben überdies im Original ein anderes Schriftzeichen für den Buchstaben t als t. in Takt 5 und 7 von Z. 7. Ob letzteres t. mit jenem t. oder mit tr. identisch ist, lässt sich nicht entscheiden.

Berlin, im Juni 1901.

Karl Päsler.

ZUM NEUDRUCK 1958

Der Bearbeiter dieses Bandes, Prof. Dr. Karl P ä s l e r , geboren den 2. Oktober 1862 zu Wüstewaltersdorf in Schlesien, ist in der Nähe seines Geburtsortes, wo er von 1928 an die Ruhestandsjahre verbrachte, am 19. März 1942 tot im Schnee aufgefunden worden. Die Berliner Dissertation des Spitta- und Bellermand-Schülers über Hans Buchners Fundamentbuch (1889) findet man im 5. Jahrgang der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. Er hatte sich als Chorleiter in Königsberg und Berlin, wo er auch zeitweilig an der Hochschule für Musik unterrichtete, hohe Achtung verschafft. Wie sorgfältig seine Herausgebertätigkeit gewesen ist, zeigt sich schon daran, daß an ihr seither kaum verbessernde Kritik geübt worden ist. Daneben steht Richard Münnichs Biographie Kuhnaus (Sammelband III der Internationalen Musikgesellschaft) und eine Reihe von Untersuchungen zu seinem Kantatenschaffen (Arnold Schering im Bachjahrbuch 1912, in seiner Musikgeschichte Leipzigs II 1926 und der Einleitung zu DDT 58/59; ferner J. Martins Berliner Dissertation 1928).

Wir sind heute etwas skeptisch geworden gegen Shedlocks, Seifferts und Päslers Methode, Anklänge bei späteren Meistern (vgl. Einleitung S. V/VI, Fußnoten) als Beeinflussung zu verbuchen und selbst „Vorbilder“ als schlüssigen Beweis direkter Abhängigkeit zu nehmen. Oft zeigt sich in der Kunstgeschichte, daß Generations- oder Stammesgemeinschaft, selbst nur verwandt wiederkehrende Situation, zwangsläufig „Ähnlichkeiten“ entstehen läßt, deren Ausdeutung als Schulzusammenhang mehr Konstruktion späterer Forscher denn tatsächlich faßbare Kausalknoten darstellt. Damit soll im übrigen die weitreichende Auswirkung des Klavierkomponisten Kuhnau, seine Beeinflussung durch französische Programmkunst und italienische Violinsonaten ebenso wenig bestritten werden wie sein Fortleben bei Bach und Händel.

Den lebhaften Widerhall, den Kuhnau Tastenschaffen seither gefunden hat, beleuchten Auswahlneudrucke (z. B. von Kurt Schubert) und der Abdruck der Historie von David und Goliath in den Musikalischen Stundenbüchern des Münchner Dreimaskenverlags Anfang der zwanziger Jahre. Man sehe auch meinen Aufsatz „Etwas über Kuhnau Klaviersuiten“ in der Kasseler Zeitschrift „Hausmusik“ (1957). Allein schon durch den Kuhnauschen Stil von Johann Sebastians Capriccio über die Abreise seines Bruders Johann Jakob zu Karl XII. nach Schweden bleibt dem Geisinger eine kleine Unsterblichkeit sicher.

Berlin-Charlottenburg, im Januar 1958

HANS JOACHIM MOSER

ZWEITER REVISIONSBERICHT

- S. 12 4. Akkolade, 3. Takt letztes Viertel Baß stand das F ein Achtel zu weit nach rechts, letzte Akkolade, 4. Takt Tenor a stand Viertel statt Halbe
- S. 22 4. Akkolade 1. Takt 3. Viertel fehlte das kleine Kreuz über dem Achtel g = gis des Tenors
- S. 23 2. Akkolade 1./2. Takt war der Tenor vom 3. Achtel an nach unten gestielt
- S. 25 vierte und letzte Akkolade vor den Wiederholungszeichen waren die Schlußakkorde drei Achtel lang; sie wurden wegen des 3/16-Auftakts um je ein Sechzehntel gekürzt
- S. 27 letzte Akkolade 1. Takt 3. Achtel wurde der Stimmführungsstrich für den Verlauf des Tenors im oberen System zugesetzt
- S. 43 4. Akkolade, 2. Takt letztes Achtel Tenor wurde ein Auflöser über a zur Sicherheit zugefügt
- S. 78 unterste Akkolade, 1. und 2. Takt zweite Takthälfte Alt fehlten die Verlängerungspunkte
- S. 79 2. Akkolade 1. Takt dgl.
- S. 80 4. Akkolade, 3. Takt 3. Achtel Baß g stand zu weit links
- S. 87 Schlußakkord fehlte die Fermate zur linken Hand
- S. 90 4. Akkolade letzter Takt linke Hand as b stand zu weit rechts
- S. 102 3. Akkolade 1. und 5. Takt Alt fehlten die Verlängerungspunkte
- S. 103 3. Akkolade 3. Takt wurden die Versetzungszeichen ergänzt
- S. 128 3. Akkolade wurden Takt 2 und 7 letztes Viertel doppelt gestielt, damit der Tenorverlauf klar wurde
- S. 138 vorletzte Akkolade 3. Takt stand der 1. Akkord linke Hand zu weit nach rechts
- S. 140 2. Takt wurde der Halben im Tenor ein Verlängerungspunkt zugesetzt
- S. 141 10. Takt und 6. Akkolade 2. Takt dgl.
- S. 154 vorletzter Takt 2. Viertel wurde das Trillerzeichen aus der rechten in die linke Hand versetzt
- S. 161 fehlten der Taktstrich vor dem Schlußtakt und eine $\frac{1}{8}$ -Pause im vorletzten Takt

INHALT.

	Seite
VORWORT	V
KRITISCHE BEMERKUNGEN	XXV
KLAVIER-ÜBUNG, Teil I: Sieben Partien in Dur.	1—30
Original-Titelbild, -Titel und Vorrede	1—4
Partie Nr. 1: C.	5
» 2: D.	10
» 3: E.	14
» 4: F.	17
» 5: G.	21
» 6: A.	24
» 7: B.	28
KLAVIER-ÜBUNG, Teil II: Sieben Partien in Moll.	31—67
Original-Titel und Vorrede.	31—33
Partie Nr. 1: c.	34
» 2: d.	38
» 3: e.	42
» 4: f.	47
» 5: g.	51
» 6: a.	55
» 7: h.	59
Sonate in B (Anhang).	63
FRISCHE KLAVIER-FRÜCHTE: Sieben Sonaten	68—113
Original-Titel, Widmung, Zuschrift und Vorrede.	68—72
Sonate Nr. 1: g.	73
» 2: D.	77
» 3: F.	82
» 4: c.	88
» 5: e.	93
» 6: B.	99
» 7: a.	107
BIBLISCHE HISTORIEN: Sechs Sonaten (mit Vorwort)	114—177
Original-Titelbild, -Titel, Widmung, Zuschrift und Vorrede	114—123
Sonate Nr. 1: C.	125
» 2: g.	135
» 3: G.	146
» 4: c.	158
» 5: F.	163
» 6: Es.	170



Neuer Clavier Übung
Erster Theil.
Bestehend in sieben Partien
aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia
majore eines jeden Tons.
Allen Liebhabern zu Sonderbarer
Annehmlichkeit aufgesetzt und
verlegt
von
Johann Kuhnau.
Leipzig Anno 1689.

Hoebgeneigter Leser
Es haben bißher unterschiedene Liebhaber mich zum öfftern
umb etliche Clavier Sachen von meiner geringen Composition
ersüchet, welchen ich mich auch iederzeit gar willig erfinden lassen,
und fast alles, ja die Originalia selbst mit getheilet, also, daß wenn
andere hernachmals dergleichen Verlangen mir eröffnet, ich vom eignē
Mangel die Entschuldigung holen müssen. Wenn aber mein ge-
genwärtiger Zustand mich zu solcher Dienstfertigkeit gleichwohl zum
Theil verbinden wil: Als habe ich beikommende neue Partien
aufgesetzt, und solche Jedermann zu Liebe auff eignen Verlag zur
Kupffer-Pressen befördert, in gewisser Hoffnung, so wohl die
jenigen, so den von andern Studijs ermüdeten Geist an dem Cla-
viere wiederum zu erfrischen suchen, als auch die, welche sich solches
zur Profession erwählt, nicht wenig damit zu vergnügen, zumalen,

wenn die Incipienten bey der Manier sich folgendes zur Nach-
richt wollen dienen lassen, daß man vors erste die Curranten
nach französischer Art, absonderlich aber die Gigven und Me-
nucten etwas hurtig, hingegen die Sarabanten und Arien lang-
sam, und denn das andere sonst mit guter Discretion zu tra-
diren pflege. Zum andern werden ihnen die Accen-
tus, so mit einen Strichlein bemercket, recommendiret, der zweij-
erley Species sind, einmahl, da das Strichlein nach der Noten,
hernach da es vorher steht: Wie jene gemacht werden, findet man
N^o 21 bey der ersten Noten exprimiret. Diese truchieren die
Secundenvorher entweder drüber oder drunter, nach dem die Note
auf oder nieder gestiegen sein sachte, und gleichsam zweymahl, wor-
aus auch diese Manier folgen kan, daß der gleiche Note, ungeach-

tet eine andere gleiche folget, etwas länger, und alß angenehmer
gesoret werde. Drittens so kommen die Mordanten, so durch zwey
Strichlein angedeutet, fast dem Trillo bey, außer daß jene die
Secunde oder Semitonium drunter zum Kurtzen jedoch fast star-
cken Tremulo erfordern. Endlich sind die Schleiffer nd nicht
zu vergessen, welche besage des Characteris aus der Tertia entwe-
der drunter oder driber in die nachgesetzte Note nach dem Exem-
pel des 4. 5. und 6ten Tactes No 6 trainiret werden. Solches und
dergleichen verursacht nicht wenig Grace, und läßt sich die Ge-
schück- oder Ungeschücklichkeit eines Musici aus der Manier gar
leichtlich verrathen. Wird nun der Liebhaber einigen
Nutzen hieran finden, so schreibe er alles nicht mir sondern
des großen Gottes Ehre zu, allermassen ich wieder den unverhofften

Verdacht eigener Ruchmüßigkeit hiemit protestiret haben will.
So aber gegenwärtiger Fleiß einen oder den andern Verständigen
nicht allerdings geneigt erfinden möchte, wie mir denn die fast al-
lenthalben unvermeidliche Censur nichts neues machen wird, von
demselben wünsche ich etwas bessers zu sehen. Lebe wohl und erwar-
te, dafern ich durch des Höchsten Gnade leben, und daß solche Arbeit
nicht unangenehme, spüren werde, aus dem Fa oder Tertia minore
die übrigen Partien.

Leipzig Anno 1689.

Partie I.

Praeludium.

The musical score for 'Praeludium' is written in common time (C) and consists of six systems of grand staff notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a trill (t.) in the right hand and a triplet (t.) in the left hand. The fourth system features a triplet (t.) in the right hand and a triplet (t.) in the left hand. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes the piece with a final chord.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in a standard musical staff format, with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes the markings "linke" and "rechte" under the right hand, and "l." under the left hand. The second system includes the marking "r." under the right hand and "tr." under the left hand. The third system includes the marking "p" under the right hand. The fourth system includes the marking "p" under the right hand. The fifth system includes the marking "p" under the right hand. The sixth system includes the marking "p" under the right hand. The seventh system includes the marking "p" under the right hand. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The page is numbered 6 in the top left corner.

Allemande.

The musical score for the Allemande is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr.) are indicated in the first system (treble staff), the fourth system (treble staff), and the sixth system (both staves). The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the sixth system.

Courrante.

The musical score for the Courrante is written for piano in G major, 3/8 time. It consists of a single system of two staves. The piece is characterized by its lively 3/8 time signature and features several trills (tr.) marked in the treble staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Three systems of piano music notation. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a trill (t.) in the treble staff. The second system has trills (t.) in both staves. The third system has a trill (t.) in the treble staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Sarabante.

Three systems of piano music notation for the Sarabante. The first system is in 3/4 time. The second system has a trill (tr.) in the bass staff. The third system has trills (tr.) in both staves. The music is in a key with one sharp (F#).

Gigue.

The musical score for the Gigue is written in 6/8 time and consists of six systems of piano accompaniment. Each system is composed of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a single eighth note. The second system continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. The third system features a more complex treble melody with many beamed sixteenth notes. The fourth system shows a change in the bass line with more frequent eighth-note patterns. The fifth system continues the development of the piece with similar rhythmic patterns. The sixth system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign. The overall texture is light and rhythmic, characteristic of a gigue.

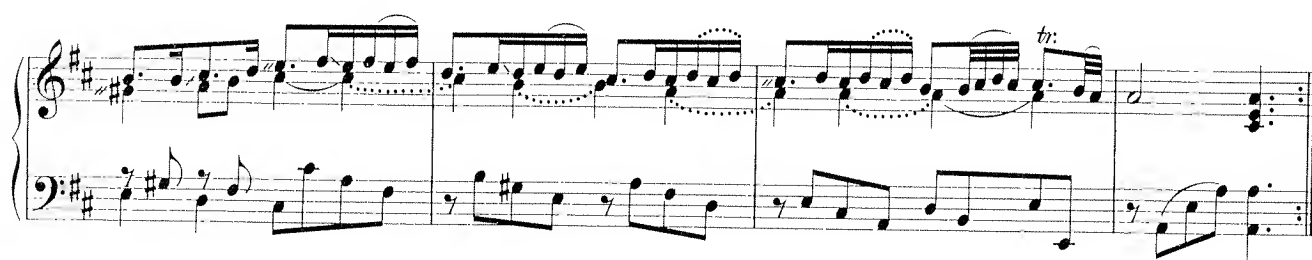
Partie II.

Praeludium.

The musical score is a two-part setting of a prelude in D major, 2/4 time. The first system shows the initial melodic lines for both hands, with the right hand (rechte) starting on a higher register than the left hand (linke). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), a common time signature (C), and dynamic markings like *tr.* (trill) and *t.* (tutti). The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system is labeled 'linke' and 'rechte' above the staves. The second system has 'l.' and 'r.' above the staves. The third system has 'l.' and 'r.' above the staves. The fourth system has 'tr.' and 't.' above the staves. The fifth system has 't.' above the staves. The sixth system has 't.' above the staves. The score concludes with a final cadence in the right hand.



Allemande.



Courrante.

Sarabante.

Gigue.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in a 6/8 time signature. It is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The piece is titled "Gigue." and is identified as "D. D. T. IV." at the bottom. The score is organized into seven systems, each containing a treble and a bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

Partie III.

Praeludium.

The musical score is written for piano in G major (three sharps: F#, C#, G#) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The right hand (treble clef) plays a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth-note movement. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth-note patterns and occasional quarter notes. The piece concludes with a final cadence in the last system.

Allemande.

Musical score for Allemande, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a treble clef and a bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody and bass line. The third system features a repeat sign and a trill (tr.) in the treble. The fourth system continues with more complex figures. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

Courrante.

Musical score for Courrante, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a treble clef and a bass clef. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody and bass line. The third system features a trill (tr.) in the treble. The fourth system concludes the piece with a final cadence.



Sarabante.



Menuet.



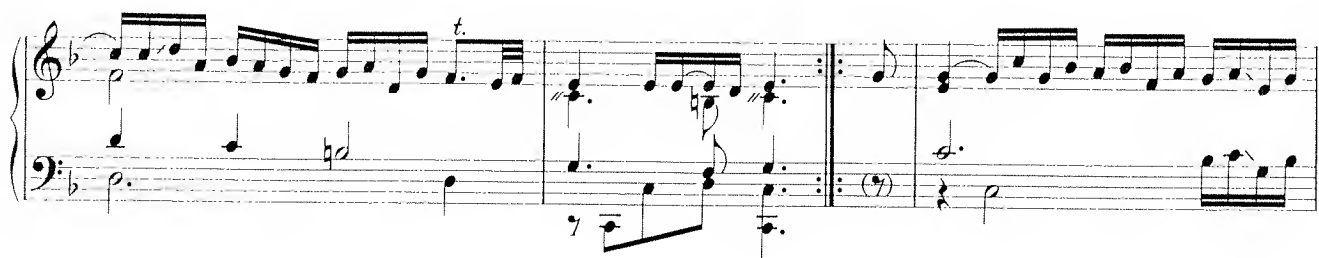
Partie IV.

Sonatina.

The musical score for 'Sonatina' is written in 3/8 time and consists of six systems of piano and treble staves. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 't' (tutti). The first system shows a piano introduction with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a whole note. The second system continues the piano part with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a whole note. The third system features a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. The fourth system shows a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. The fifth system features a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note. The sixth system shows a treble staff with a whole note and a bass staff with a whole note.



Allemande.



Courrante.

The first system of the Courrante consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. It starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with the treble staff featuring a trill (t.) on the eighth note. The third system shows the melody moving to a higher register, with the treble staff featuring a trill (t.) on the eighth note. The fourth system concludes the first section with a repeat sign.

Sarabante.

The first system of the Sarabante consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. It starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with the treble staff featuring a trill (t.) on the eighth note. The third system shows the melody moving to a higher register, with the treble staff featuring a trill (tr.) on the eighth note. The fourth system concludes the first section with a repeat sign.

Gigue.

The image displays a musical score for a piece titled "Gigue." in D minor, 6/8 time. The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, chords, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Partie V.

Praeludium.

The musical score for 'Praeludium' is written for piano in D major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a treble staff containing two triplet markings over the first two measures. The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes, often beamed together in groups. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots in the sixth system.

Allemande.

Allemande.

Trills (tr.) and slurs are indicated throughout the score.

Courrante.

Courrante.

Trills (tr.) and slurs are indicated throughout the score.

Two systems of piano music. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with eighth and sixteenth notes, including trills marked 'tr:'. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring similar rhythmic patterns and trills. The second system continues the piece with more complex rhythmic figures and trills in both staves.

Sarabante.

Two systems of piano music for the 'Sarabante' section. The first system is in 3/4 time, indicated by the '3' over the time signature. It features a mix of chords and moving lines in both staves, with trills marked 'tr:' and tremolos marked 't.'. The second system continues the piece with similar notation, including trills and tremolos.

Gigue.

Two systems of piano music for the 'Gigue' section. The first system is in 6/8 time, indicated by the '6' over the time signature. It features a mix of chords and moving lines in both staves, with trills marked 'tr:' and tremolos marked 't.'. The second system continues the piece with similar notation, including trills and tremolos.

Partie VI.

Praeludium.

The musical score is for a Praeludium in D major, 6/8 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a 't.' in the score. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

The first system consists of two staves of music in G major (one sharp). The upper staff features a series of eighth-note runs and chords, with a trill (tr.) marked above a note in the third measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr.) in the third measure.

Allemande.

The second system, labeled 'Allemande.', continues the piece in G major. It consists of two staves. The upper staff has a melody with eighth-note patterns and trills (tr.) in the third and fifth measures. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment, with trills (tr.) in the third and fifth measures. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Courrante.

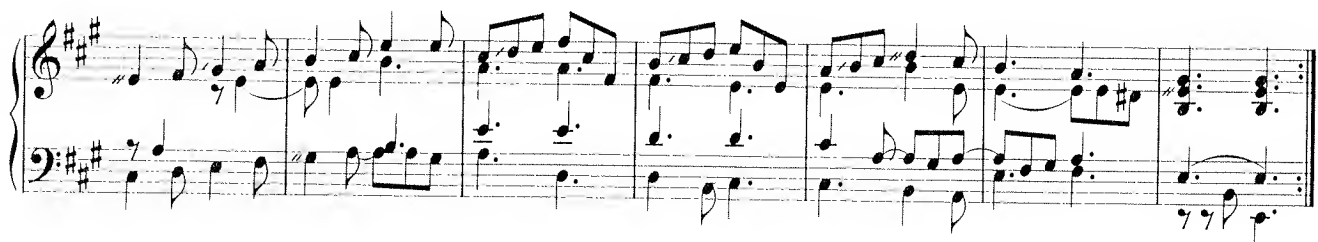
The musical score for the 'Courrante' section consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't.' (trill). The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, the fourth system measures 13-16, and the fifth system measures 17-20. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Aria.

The musical score for the 'Aria' section consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't.' (trill). The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.



Gigue.



Partie VII.

Praeludium.

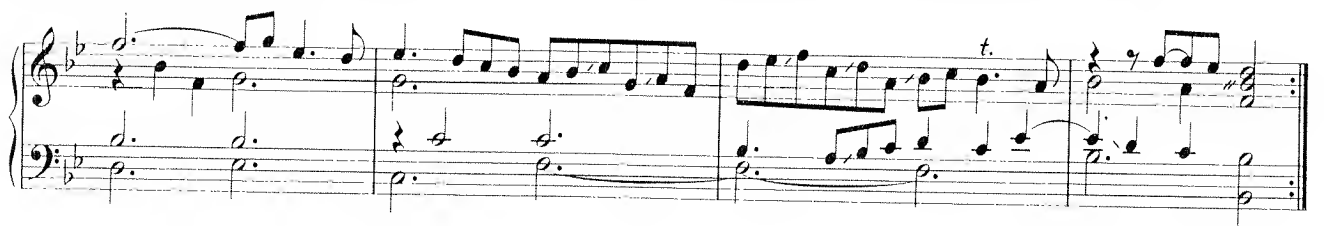
Musical score for Praeludium, Part VII. The score is in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble staff containing chords and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a more active treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system continues with similar textures. The fourth system includes a trill (t.) in the treble staff. The fifth system concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

Allemande.

Musical score for Allemande, Part VII. The score is in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble staff featuring a trill (t.) and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues with similar textures, including a trill (t.) in the treble staff. The piece concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.



Courrante.



Sarabante.





Gigue.



Soli Deo Gloria.

D. D. T. IV.



In Vorlegung des Autors.

Der Hochgencigter Leser,
Der bisherige Abgang des ersten Theils meiner Clavier Übung
stärket mich in diesen Gedanken: es müsse meine geringe Arbeit
noch ihre Liebhaber finden. Drum stelle ich mich auch numehr
mit dem andern Theile ein: und zwar um so viel eher, weil ich
sich durch aus unterschiednen Ursachen den Gönner mehr, als vormals
geschehen, zu vergnügen mir getraue. Denn ausser dem, daß so wohl
der Kupffer Strich als auch der Druck in vielen besser gerathen: so
sind die sieben Partien mit mehrern Stücken, ingleichen unterschiednen
wohl ausgedachten Trugen, darunter meistens Contra Subjecta ge-
mischet, ausgeputzet worden: wobey denn nicht alleine die Incipi-
enten, sondern auch die, welche des Claviers, und der Composition mäch-
tig sind, das ihrige antreffen werden. Sene finden Gelegenheit sich
zu exerciren: diese aber der Sache weiter nachzudenken, und den
Geist zu dergleichen, oder auch wohl zu einer bessern Erfindung aufzu-

zumuntern. Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem D
mit beigefügt, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird.
Denn warum sollte man auf dem Claviere nicht eben, wie auf
andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können?
da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Präcedenz
an Vollkommenheit jemahls disputirhet gemacht hat. Ich
nenne es, in Ansehung anderer vollkommen, doch nicht gegen
einer mit vielen Stimmen wohlgesetzten künstlichen Sonate,
oder Concerte, weil man dasjenige, was sonst viel Personē
verrichten müssen, daselbst nicht allezeit so, daß keine Stim-
me außen bleibe, continuiren kan. Oder, so man ja mit der Con-
tinuation der Stimmen stricke verfahren wolte, so würde viel
gezwungenes mit unterlauffen, und die Annehmlichkeit in mā-
chem Stücke sich verlieren. Gestalt ich gleichfalls, nach Anlei-
tung berühmter Meister, in den Vellmanden, Curanten und

Sarabanden bisweilen mit Fleiß mich etwas negligent
erwiesen, eine Stimme verlassen, und hingegen anderswo eine neue
mit ergriffen. Doch sind die Fugon mit 4en genau aus ge-
führt worden. Es scheinen auch, wiewohl gar selten, in manche
Preludis Octaven mit einander fortzugehen, deren Entschlei-
gung aber in der Verwechslung der Stimmen besteht: wel-
ches zu dem Ende erinnert wird, damit die Halbverständi-
gen sich nicht etwa mit einem unzeitigen Urtheile herauslas-
sen möchten. Mit der Manier bleibet es bey der im vorigen
Theile befindlichen Nachricht. Sollte sich nun der Nutzen
nach meinem Wunsche einstellen, würde ich mich höchlich erfreuen
der ich mir sonst von Hertzen gratulire, wenn ich gegen jedermā,
mit angenehmen Diensten erscheinen sol.

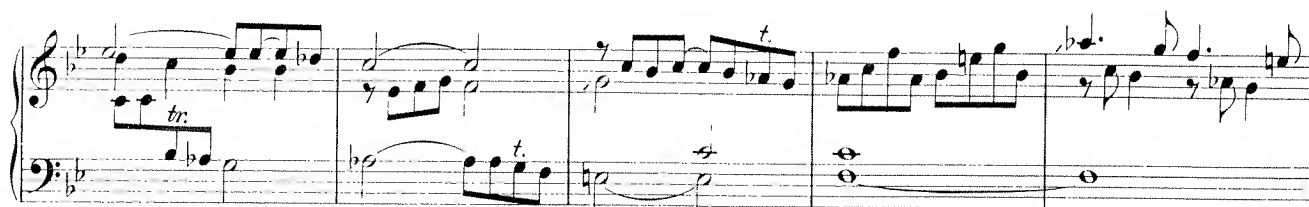
Leipzig Anno 1692.

P. L.

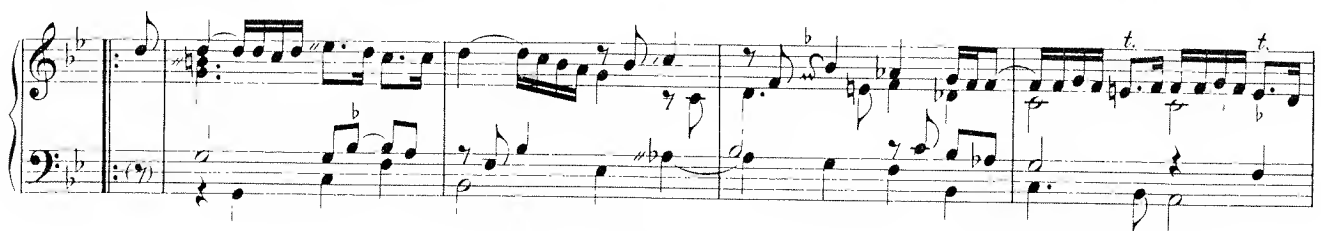
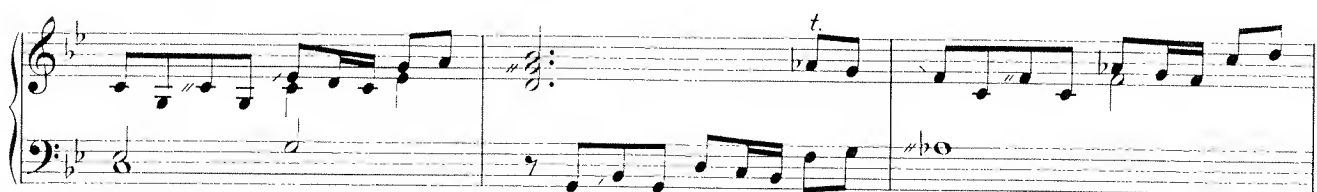
Partie I.

Praeludium.

The musical score for 'Praeludium' is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of six systems of piano and bass staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills (marked with 'tr'). The piece begins with a treble clef and a key signature of two flats. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melodic development in the treble staff. The third system features a more complex texture with trills in both staves. The fourth system introduces a trill in the treble staff and a trill in the bass staff. The fifth system shows a trill in the treble staff and a trill in the bass staff. The sixth system concludes the piece with a trill in the treble staff and a trill in the bass staff.

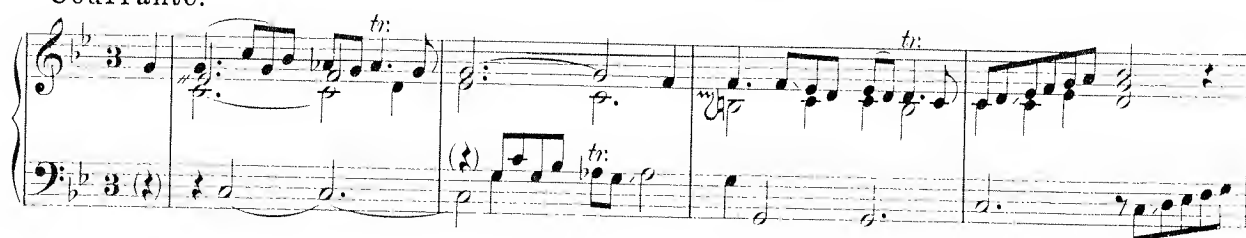


Allemande.





Courrante.



Sarabande.



Double.



Gigue.



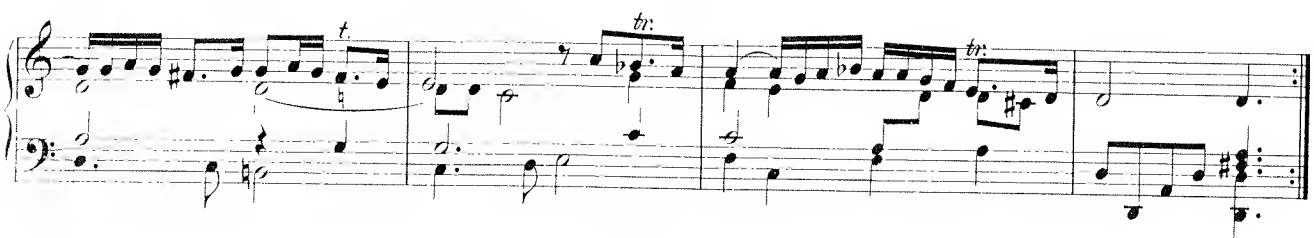
Partie II.

Praeludium.

Handwritten musical score for "Praeludium" in G major, Op. 10, No. 1 by Frédéric Chopin. The score is in 24 measures, organized into six systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and flowing sixteenth-note passages. Trills (tr) and ornaments (b) are used for decorative effect. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



Allemande.



Double.

The musical score for 'Double' is written in C major and 2/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a common time signature, which changes to 2/4. The bass clef part starts with a half rest followed by a quarter note. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a repeat sign in the treble part. The fourth and fifth systems conclude the piece with various chordal textures and melodic fragments. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a lively and intricate texture.

Courrante.

The musical score for 'Courrante' is written in 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef part starts with a half rest followed by a quarter note. The second system continues the piece, featuring a trill (tr:) in the treble part. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a lively and intricate texture. The piece concludes with a final chord in the bass part.



Sarabande.



Bourrée.



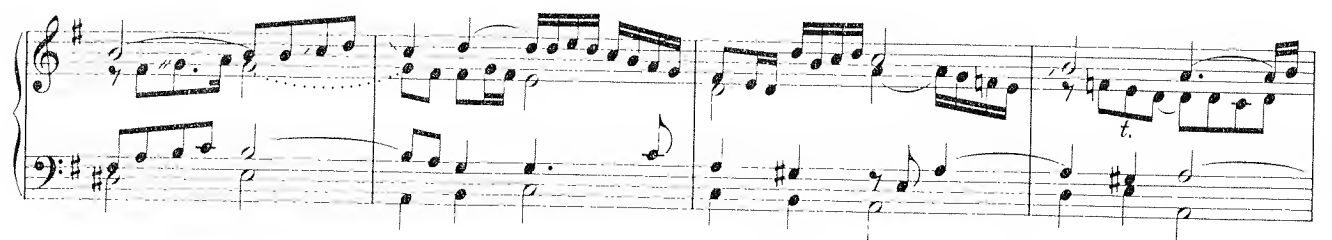
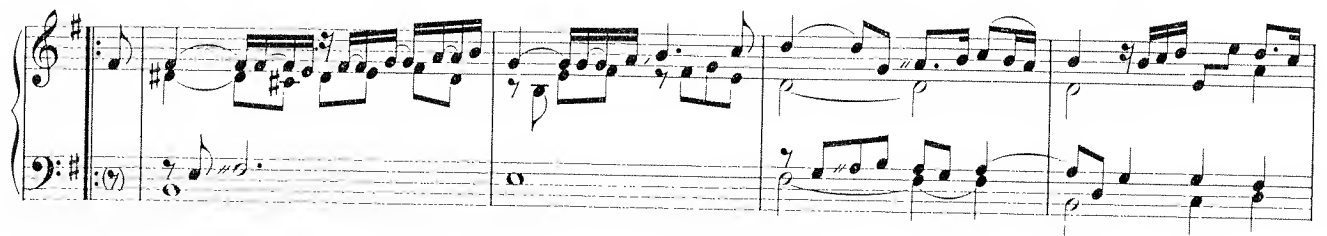
Partie III.

Praeludium.

The musical score is for a Praeludium in D major, common time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Allemande.





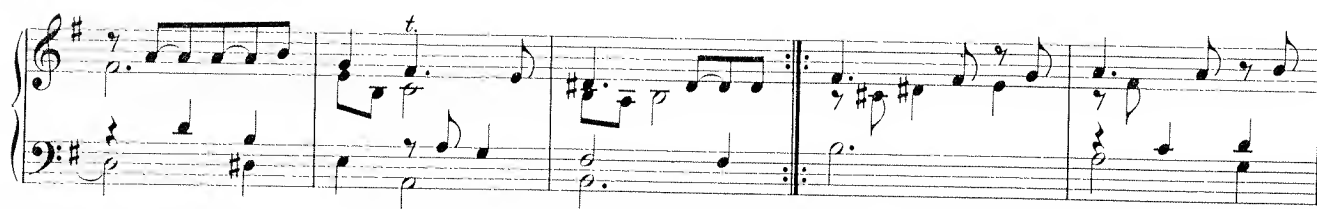
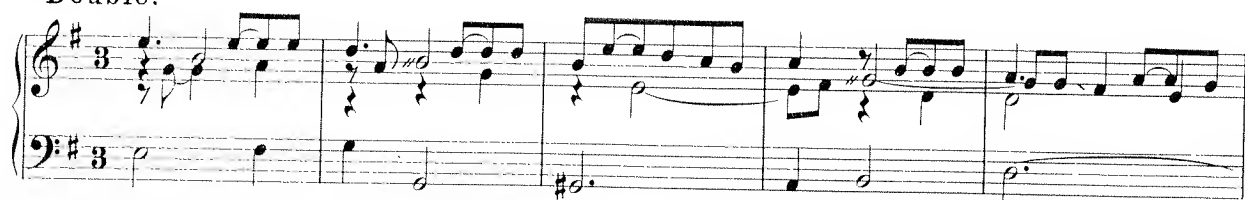
Courrante.



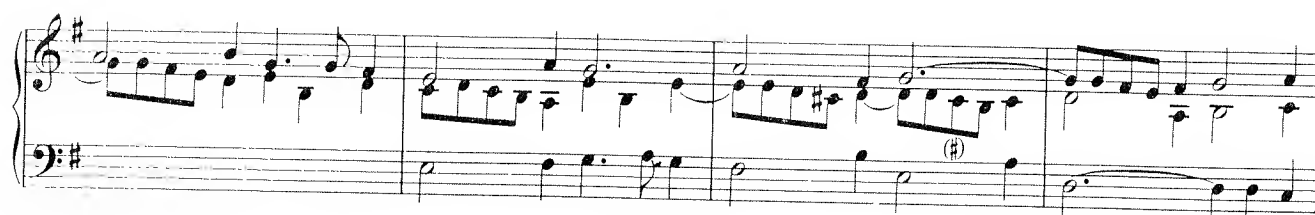
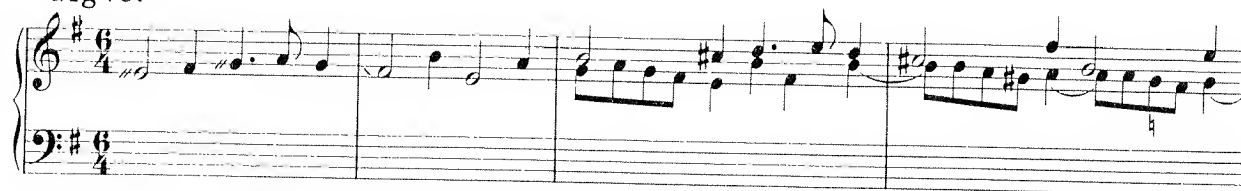
Sarabande.



Double.



Gigue.

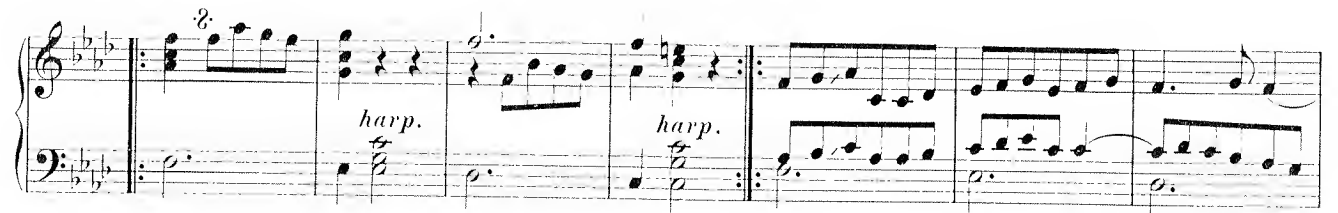


This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece begins with a treble staff featuring a series of chords and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The notation progresses through several systems, each with its own unique melodic and harmonic content. The final system concludes with a double bar line and repeat signs.

Partie IV.

Ciacona.

This musical score is for a piece titled "Ciacona" (Part IV), measures 1 through 24. It is written for piano in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation is arranged in seven systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 1-4 are marked with a repeat sign. Measures 5-8 feature a more active right hand with eighth notes and sixteenth notes, while the left hand continues with single notes. Measures 9-12 show a continuation of this pattern. Measures 13-16 introduce a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand. Measures 17-20 feature a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 21-24 conclude the section with a final chord in the right hand and a single note in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *z* (zaccato).



Allemande.





Courrante.

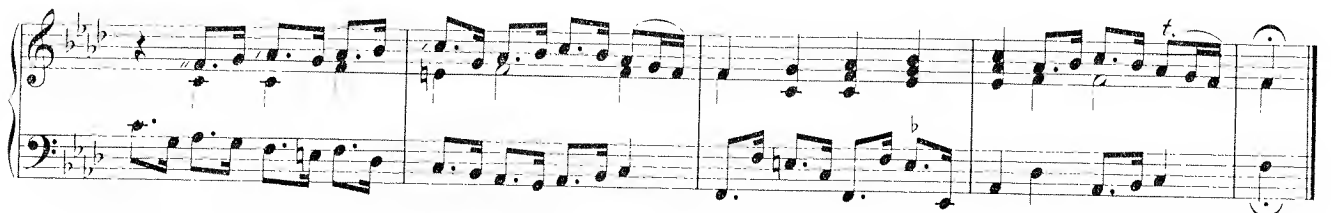




Sarabande.

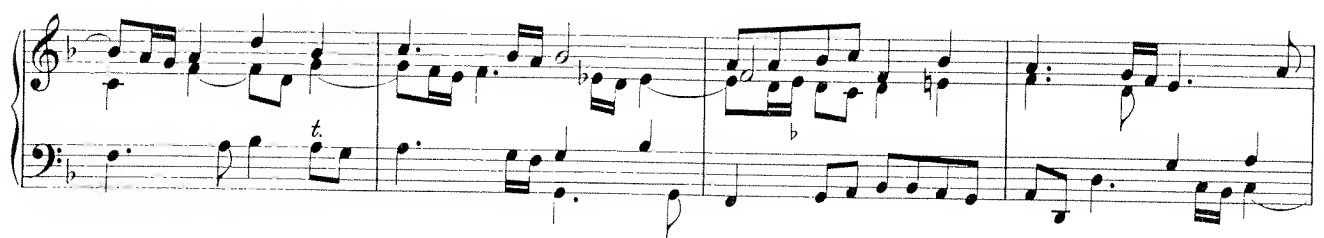


Aria.



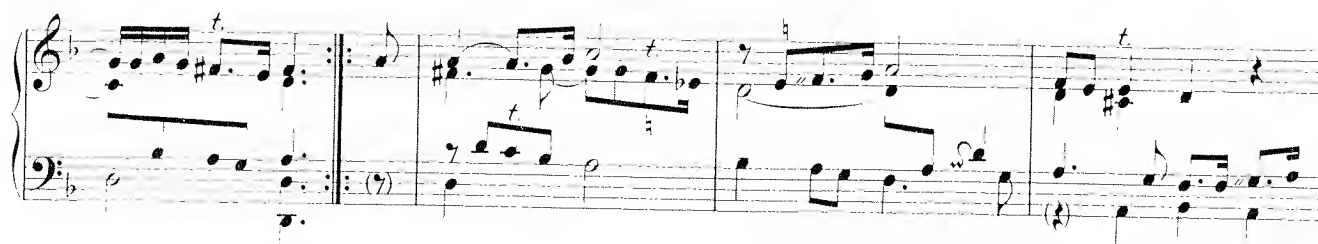
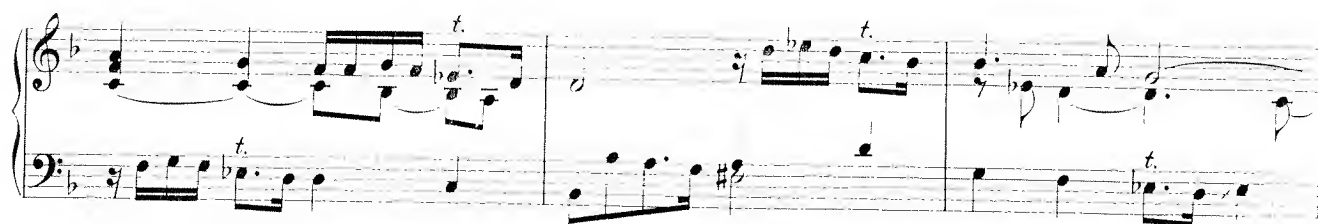
Partie V.

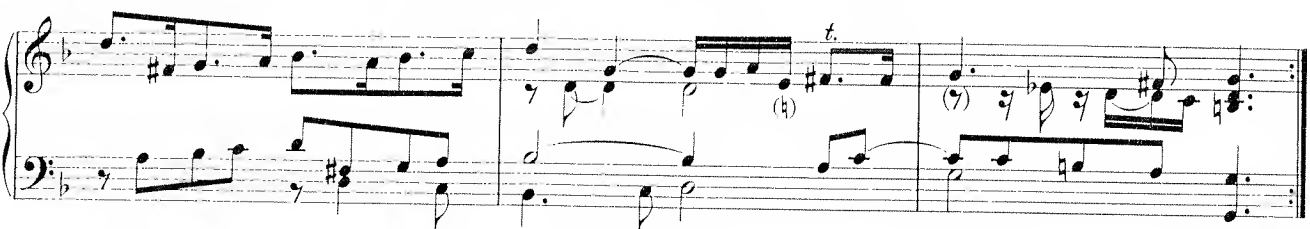
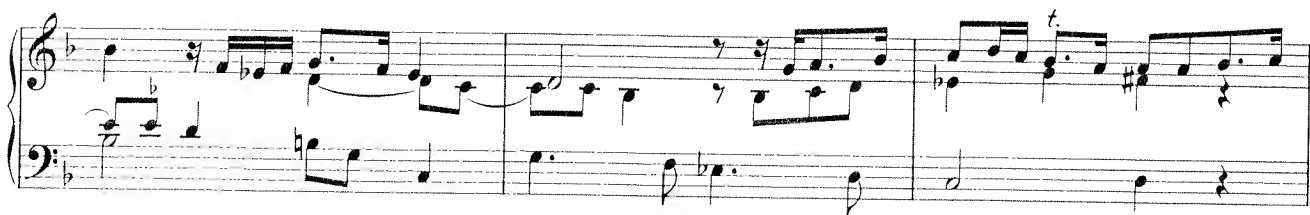
Praeludium.



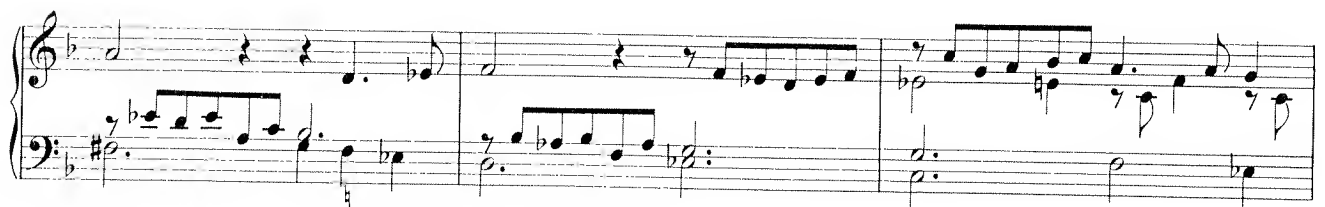


Allemande.



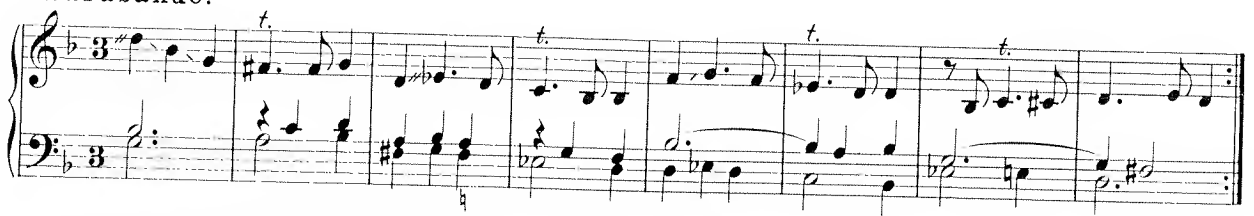


Courrante.





Sarabande.



Double.



Partie VI.

Praeludium.

Musical score for "Praeludium" in D major, Op. 10, No. 1 by Frédéric Chopin. The score is in 24 measures, organized into six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The piece features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and flowing sixteenth-note passages. Trills are marked with "tr" in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 25. A fermata is placed over the final chord in measure 24.

Five systems of piano accompaniment in D major. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic figures and trills.

Allemande.

One system of piano accompaniment for the Allemande in C major. The notation includes treble and bass staves with eighth and sixteenth notes and a trill.

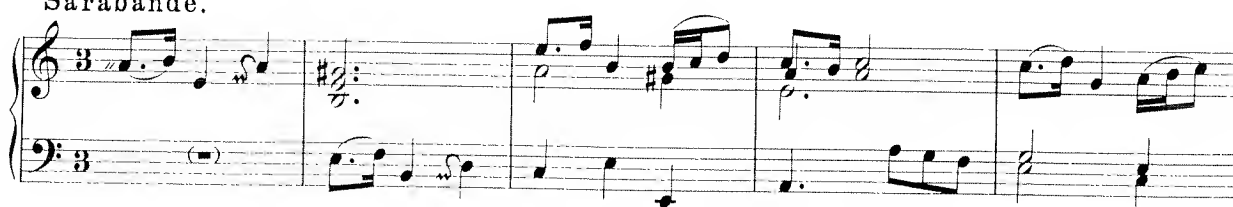
Four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system features a melody in the treble staff with trills marked 't' and a bass line with eighth notes. The second system includes a repeat sign in the bass staff. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development with various note values and trills.

Courrante.

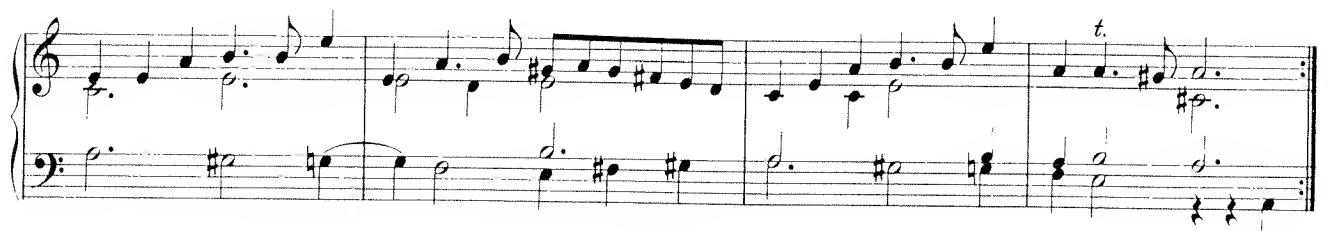
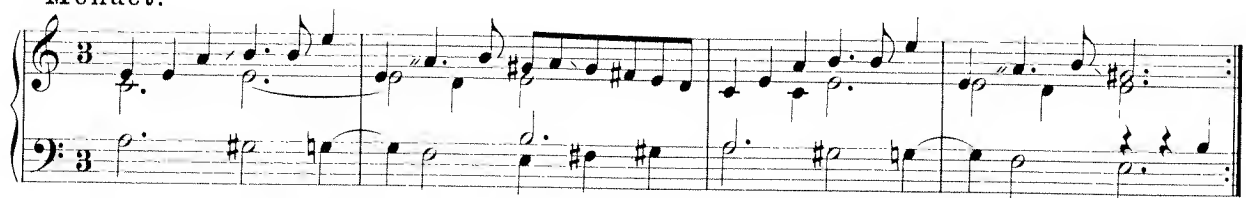
Three systems of musical notation for a piece titled 'Courrante.' The first system is in 3/4 time, indicated by a '3' over the treble staff. It features a melody in the treble staff and a bass line with eighth notes. The second and third systems continue the piece with various note values and trills.



Sarabande.



Menuet.



Partie VII.

Praeludium.

The musical score for 'Praeludium' is written for piano in three systems. The first system is in D major (two sharps) and common time (C). The second system is in C major (one sharp). The third system is in D major (two sharps). The score consists of seven staves, each with a treble and bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Allemande.

Courrante.

Two systems of musical notation for a piece in D major, 3/4 time. The first system has two staves. The second system also has two staves. The music features various note values, rests, and trills marked with 't'.

Sarabande.

Two systems of musical notation for a Sarabande in D major, 3/4 time. The first system has two staves. The second system also has two staves. The music features various note values, rests, and trills marked with 't'.

Gavotte.

Three systems of musical notation for a Gavotte in D major, 6/8 time. The first system has two staves. The second system also has two staves. The third system also has two staves. The music features various note values, rests, and trills marked with 't'.

Gigue.

The musical score for the Gigue is written in D major (two sharps) and 6/8 time. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 't.' above specific notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ende der sieben Partien.

D. D. T. IV.

S o n a t a.

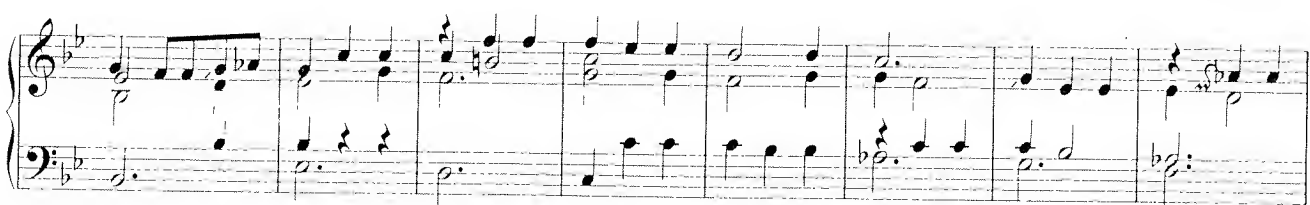
A musical score for a Sonata, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score features various musical notations including chords, single notes, and melodic lines. Trills are indicated by a 't.' above a note. The first system shows a series of chords in the right hand and a simple bass line. The second system introduces a trill in the right hand. The third system continues with chords and a more active bass line. The fourth system features a trill in the right hand and a more complex bass line. The fifth system shows a trill in the right hand and a more complex bass line. The sixth system shows a trill in the right hand and a more complex bass line.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation is written in a clear, legible style, with various musical symbols and markings.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The second system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third system has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth system has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The seventh system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.



Adagio.





Soli Deo Gloria!

D. D. T. IV.



Dem Hochgebohrnen Herrn/
HERRN
JOHANN ANTONIO
LOSÝ,
Des Heil. Römischen Reichs Grafen
von Soyßenthal/
Herrn auff Stickna / Tachau / Winteritz und Stenitz /
Der Römischen Käyserl. Majestät
Hochansehnlichen Cammerern und Cammer-Rath im
KönigReiche Boheimb.

Meinem gnädigen Grafen und Herrn.

Hochgebohrner Grafe/ Gnädiger Herr/

Nehmen auch öfters die von dem Cronen-Glanze schimmernde Häupter mit geringen Früchten vor lieb welche ihnen von den Unterthanen aus getreuen Herzen überreicht werden. Solches machet mich gleicher ge-
stalt beherzt, Eurer Hoch-Gräfl. Excellenz gegenwärtige zwar frische/doch geringe Clavier-Früchte in Unter-
thänigkeit anzubieten. Es ruhet Deroselben annoch im unvergrüntem Andenken/was für eine höchstschätzbare
Glückseligkeit ich ehemals allhier zu Leipzig genossen/als Sie mich wegen meiner geringen Wissenschaft in der Music
nicht allein zur gnädigen Audienz, sondern auch gar zu dieser ungemeinen Vergnügung lieffen/Dero zur Verwun-
derung geübte Hand auff einem musikalischen Instrumente zu erblicken. Damahls ersuhr ich erst recht/was es sey/
wenn hoher Standt und Tugend sich mit einander vermählen. Gewißlich kan das allerrareste Frucht-Band mit keiner
solchen Schönheit prangen/als sich an dieser Vereinigung finden lässet. Ich bin nicht gesinnet/von dem Character,
den Ew. Hoch-Gräfl. Excellenz in der Welt/absonderlich vor dem Throne des allerdurchlauchtigsten Hauptes der
Christenheit/und in der Königl. Cammer von Bohem præsentiren/eine Lob-Schrift aufzusetzen: Denn hier
mag die Fama an statt meiner das Wort führen. Ich mag auch nicht der unvergleichlichen Qualitäten Dero er-
leuchteten Geistes erwehnen: Denn da sind Dero edlen Tugend-Blumen selbst kräftig genug/ihren wunderlieblichen
Geruch/das ist/den herrlichen Ruhm/durch die Welt/und bis in die Ewigkeit hinein zu tragen. Unter allen andern
Dero höchsttrühmlichen Eigenschaften kan ich doch diese nicht verschweigen/das/wer Dieselbe bey Dero musikalischen
Zeit-Vertreibe siehet und höret/nicht unsüßlich mit jenem Manne Gottes/dem Mose/sagen könne: Da sind edle
Früchte vom Himmel. Von diesen Früchten fielen damahls bey meinem unterthänigen Zutritte/etliche Körner/so
zu reden/auff meinen Acker/davon unter andern auch gegenwärtige Früchte auffgekommen sind. Drumb befehlet mir
die Gerechtigkeit/das ich gleichsam den Zehenden davon bringe/was durch Dero gnäd. Beytrag bey mir gewachsen
ist. Der in Gottes Schule unterrichtete Philosophus, und König/Salomon/pflegt die güldenen Aepffel in silbernen
Schalen sehr manierlich auffzutragen/wenn er das à propos, und zu seiner Zeit geredte Wort mit diesem raren
Nach-Zische vergleicht. So klinget es auch artig/wenn sich die Weisheit rühmet/ihre Frucht sey besser als Gold/
und fein Gold. Ich möchte wünschen/das ich mit solchen Früchten und Præsenten gleichfalls erscheinen könnte. Allein
ich habe wenig Silber zu verschenden/viel weniger darff ich die Früchte meines Verstandes unter das Gold rechnen:
Doch bringe ich Früchte/so gut als sie der Himmel hat gerathen lassen. Und zwar/wie gedacht/nicht in göldenen
oder silbernen/sondern kupffernen Schalen/mit unterthäniger Bitte/dieses Opfer meiner Früchte gnädig anzusehen.
Die Schrift weiß die Glückseligkeit eines GOTTes Freundes trefflich wohl abzumahlen/indem sie saget/er sey wie
ein an den Wasserbächen gepflanzter Baum/der zu seiner Zeit Frucht bringe/und dessen Blätter nie verwelken: Alles
was er mache/das gerathe wohl. Der Höchste lässet/und lasse auch noch ferner Ew. Hoch-Gräfl. Excellenz eine
lebendige Abschrift eines solchen gesegneten Freundes seyn. Wird dieser mein Wunsch erhöret/woran ich keines
Weges zweiffelte/so wird mir auch diese Gnade nicht versaget seyn/das ich bey Deroselben und Dero gesammten
hohen Familie immer grünenden Wachsthumbe und Vergnügung/ auch abwesend heissen darff/

Ew. Hoch-Gräfl. Excell.

Leipzig den 4. May
1696.

unterthänig-
gehorsamster Diener

Johann Kuhnau/Jur. Pract. und
Org. zu St. Thom.

Geneigter Leser/

Die in dem Leipziger Bücher-Catalogo schon vor einem halben Jahre nebenst meinem musicalischen Quackfalber versprochene frische Clavier- Früchte kommen hiermit an. Ich würde vielleicht noch eine geraume Zeit damit anssen geblieben seyn/wenn nicht unterschiedene Liebhaber so fleißige Nachfrage deswegen gehalten hätten. Ob ihrem Appetite hierdurch wird Genüge geschehen/das muß die Zeit lehren: Wiewohl ich bey meinem vormahligen Handel mit denen von mir verlegten beyden Theilen meiner Clavier Übung schon so viel mercken können/dasß man/(ich wil es immer sagen) von den Früchten/die ihren Geschmack nach meiner schlechten Invention auff dem Claviere, und sonst in der Music haben/nicht eben einen allzugrossen Eßel empfinde; Wenn absonderlich die Art und Weise/wie man sie gleichsam genießen soll/(ich verstehe hierdurch meine Application und Manier,) in acht genommen wird. Solche habe ich eben in denen erwehnten vormahls ausgegangenen musicalischen Kupffer-Stücken durch allerhand Characteres gewiesen: Dennumb bin ich icko mit deren Expression, ausser dem durch ein t. angedeuteten Trillo ganz unbemühet geblieben. Wer eine oder zwei von selbigen Partien recht wird spielen können/der muß auch in diesem gegenwärtigen Werke zu rechte kommen. Der Zucker/der eine Frucht versüßet/thut eben dergleichen bey denen andern: Das ist: Die Manier, welche denen vorigen Stücken eine Anmuth giebet/wird diese nicht weniger lieblich machen können. Ich bringe frische Früchte/welche nicht so leichte nach der Säule und dem Schimmel der alten verdrüsslichen Manier schmecken werden. Doch sollen sie auch hoffentlich nicht sehr unzeitig seyn. Es lästet sich zwar hin und wieder etwas blicken/welches mit denen Regulen der alten Componisten wenig übereinkommen scheint. Denn ich habe manche Sätze oder Gänge gemacht/die ich vor etlichen Jahren in anderer/wiewohl berühmter Autorum Werken selbst nicht approbiren wollen/und sind sie mir öftters wie Herlinge/oder ander unzeitiges Obst vorgekommen. Allein die Autorität selbiger exercirten Virtuosen hätte mich damahls sollen auff andere Gedanken bringen/und erwegen lassen/dasß es mit ihren Werken fast die Beschaffenheit habe/wie mit denen so genannten Ritter- oder grünen Birnen: Diese sind dem Ansehen nach fast niemahls reiff; Doch so verdächtig als dieses Obst wegen seiner Farbe ist/so reiff und wohlgeschmack kan es hingegen seyn. Und also bitte ich es diesen neuen Künstlern in meinem Herzen (denn ich habe sie auch bloß darinne/und nicht öffentlich getadelt) wieder ab/und bekenne/dasß sie wider die Regulen der Alten durchaus nicht gesündiget/sondern bloß gesucht haben/die schlechte und natürliche Vermischung der Consonantien und Dissonantien gleichsam unter denen Oratorischen Figuren vernunftmäßig zu verstecken/oder es etlichen Gärtnern nachzutun/welche das Kunst-Stücke wissen wollen/denen gemeinen Blumen eine frembde und liebliche Farbe beizubringen. Dannenhero werde ich nicht zuverdencken seyn/wenn ich nunmehr in diesem Stücke denen guten neuen Autoribus auch nachgegangen bin. Es sind aber diese meine frischen Clavier-Früchte gleichsam in sieben Farben gebunden worden/die ich insonderheit Suonaten nenne. Womit ich will zu verstehen geben/dasß ich auff allerhand Inventiones und Veränderungen bin bedacht gewesen/worinne sonst die so genannten Suonaten vor den bloßen Partien einen Vorzug haben sollen. Denn/dasß ich der artigen Veränderung des Tactes/und der hin und wieder abgewechselten Affecten geschweige/so wird man unterschiedene formale Fugen antreffen/die meistens in Contrapunto doppio, absonderlich in dem/all' Ottava, ausgeführt sind. Ich habe auch dieselben mit 4. Stimmen/(ausser wo eine Stimme zu weilen mit Fleiß pausiret/und auff den Anfang des Thematiss wartet/) nach Erforderung dieses Styli, sorgfältig genug tractiret. Im übrigen aber/wo die Clausulen einander nur imitiren/oder wo auch sonst was anders pathetisches vorgestellt wird/habe ich mich an keine gewisse Zahl der Stimmen gebunden/und bin in diesem Stücke so frey gegangen/als etwa die Natur/welche/indem sie die Bäume mit Früchten behänget/einem Aste immer reichlicher oder weniger mittheilet/als dem andern. Der geneigte Leser nehme mit diesen Früchten vorlieb/die ich ihm so gut präsentire/als sie in meinem Geiste gewachsen sind. Ich habe mir nicht viel Zeit darüber genommen/es ist damit fast zugegangen/wie mit denen Früchten in Kesseln/und andern Mitternächtischen Ländern/was man da in einem Monate säet/das zwinget die Hitze auff einmahl so herans/dasß man im andern Monate ein-erndten kan: Ich habe diese sieben Suonaten in einer Hitze/wiewohl auch neben meinem andern Verrichtungen/hinge-

Vorrede.

hingeschrieben/daß ich jeden Tag eine verfertiget/und also dieses Werck/welches ich des Montags in einer Woche angefangen/den nechstfolgenden Montag der andern Woche drauff beschloffen habe. Solches erinnere ich zugleich mit zu dem Ende/daß sich Niemand eine grosse Rarität dabey versprechen solle. Wiewohl man sehnet sich auch nicht allemahl nach etwas seltsames: Wir essen ja öftters Kraut und Rüben/oder andere auff unsern Aeckern gewachsene schlechte Früchte/mit so grosser Lust/als die von weiten hergebrachten kostbaren Granat-Aepffel. Es haben zwar etliche Liebhaber der Music ein so verleckertes Maul/daß ihnen nichts anstehet/als was etwa nach dem Italiänischen oder Fränkösische Erdreiche schmecket. Nun muß man auch solchen Ländern/absonderlich Italien/diese Glückseligkeit gönnen/daß die meisten Künstler in der Music daselbst aufzukommen pflegen. Allein deswegen wird auch hoffentlich kein Mensch/er sey denn von dem Præjudicio Præcipitantia & Autoritatis gar zu sehr eingenommen/unsern Ländern alle diese Fruchtbarkeit gleich auff einmal absprechen. Denn/wie bey uns nunmehr die Citronen und Pomeranzen/ob schon nicht in der Menge/dennoch fast eben so gut gerathen/als die welche von denen auff Italiänischen Boden stehenden Bäumen abgebrochen werden: Also dürfte man nunmehr auch in Teutschland fast so gute musikalische Früchte finden/als die jenigen sind/welche in dem Welschen Climate wachsen; Zu geschweigen/daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat/woran die Ausländer einen Mangel leiden. Solches rede ich aber nicht/daß ich dadurch meine eigene Früchte der Ausländer ihren gleich/oder auch wohl höher schätzen wolte; (Denn ich erkenne in diesem Stücke meines Geistes Unfruchtbarkeit auch vor meinen Landsleuten gar gerne/) sondern erinnere nur/wie etliche/die etwa einmal an die Fränkösische oder Italiänische Luft gekommen sind/in ihrem Urtheile von der Music sich so sehr übereilen/und was fremdbdes/bloß darnub/weil es ausländisch ist/immer höher ælimiren. Inzwischen/wer meine Früchte wil/dem stehen sie zu Dienste/wem sie nicht gefallen/der suche was bessers. Und weil alle Früchte dem Wetter/denen Raupen und Würmern unterworfen sind/so werden auch absonderlich diese gegenwärtige kein bessers Glück haben/ich meyne so viel/sie werden auch von der Censur der Tadler nicht befreyet bleiben. Zwar was die jenigen Leute anbetrifft/welche die Composition nicht verstehen/und doch ein ungütig Urtheil sprechen werden/ (welches gemeinlich geschieht;) So mache ich mir deswegen keine Sorge/und wird mir ihr Gift so wenig schaden/als etwa der Meltham dem reiffen Obste. Die aber durch diese erlangte Wissenschaft zu solcher Censur sich legitimiren möchten/die wil ich zwar vor meine Richter respeciren/iedoch mit dieser Bedingung/daß sie zuvor aus ihren Früchten erkennen lassen/worinne eines und das andere an meiner Arbeit zu verbessern sey. Wiewohl der unfreundliche Cenfor sey so geschickt/als er immer wolle/so thäte er doch/meines Erachtens/am besten/er liesse sich niemals des frommen und Virtuosen Josephs Traum vorkommen/daß nehmlich
aller andern ihre Früchte und Garben/und also auch meine sieben/
sich vor den seinigen neigen sollen.

Suonata Prima.

The musical score is written for piano and right hand. It consists of seven systems of music. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as trills (t.), trills with grace notes (tr.), and slurs. The piano part is written in the bass clef, and the right hand is written in the treble clef. The score is a single system of music, with the piano and right hand parts written on separate staves.

Adagio.

First system of the Adagio section. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with trills (tr.) and a final measure with a tremolo (t.). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a single note in the third measure.

Tremolo per tutto l' b.

Second system of the Adagio section. It begins with a tremolo (t.) in the right hand. The third measure includes a trill (tr.) and a piano (piano) dynamic marking. The system concludes with another trill (tr.) in the right hand.

Allegro.

First system of the Allegro section. The tempo changes to a faster pace. The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the Allegro section. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A flat (b) is indicated in the right hand.

Third system of the Allegro section. The right hand features a more complex sixteenth-note pattern with a flat (b) in the second measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the Allegro section. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the Allegro section. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for piano (p) and features a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first six systems are in 3/4 time, while the seventh system is in 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The first system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The second system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The third system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The fifth system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The sixth system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The seventh system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't.' (tutti). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Suonata Seconda.

77

The musical score for "Suonata Seconda" on page 77 is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with "tr." and "t." throughout the piece. The notation includes dynamic markings and articulation symbols.

The musical score is written for piano and violin. It consists of seven systems of music. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4.

- System 1:** Piano part features a trill (t.) on the first measure. The violin part has a trill (t.) on the first measure.
- System 2:** Continuation of the previous system.
- System 3:** Continuation of the previous system.
- System 4:** Marked *Molto Adagio.* The piano part has a trill (tr:) on the first measure. The violin part has a trill (tr:) on the first measure. The tempo changes to *molto presto* on the fourth measure.
- System 5:** Marked *adagio*. The piano part has a trill (t.) on the first measure. The violin part has a trill (t.) on the first measure.
- System 6:** Marked *presto*. The piano part has a trill (t.) on the first measure. The violin part has a trill (t.) on the first measure. The tempo changes to *adagio* on the fourth measure.
- System 7:** Continuation of the previous system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- Dynamic Markings:** The word "piano" appears in the first system (bass staff) and the fourth system (bass staff).
- Articulation:** A "t." (tenuto) marking is present in the sixth system (bass staff).
- Complexity:** The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as various rests and phrasing slurs.

First system of the piano score, measures 1-16. The music is in D major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Adagio.

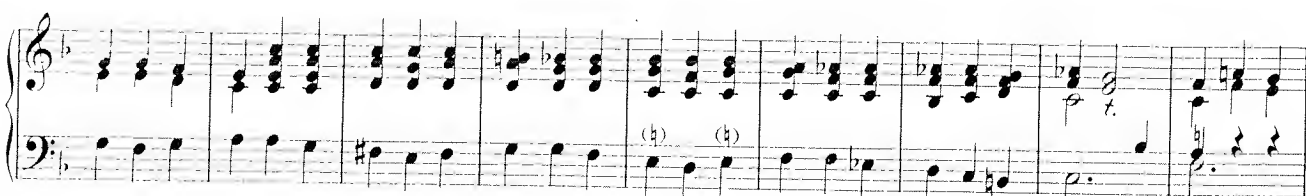
Second system of the piano score, measures 17-24. The tempo is marked *Adagio*. The right hand has a more complex melodic line with trills and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills (marked 'tr').

The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system introduces trills in the treble. The third system continues the melodic development. The fourth system features a prominent eighth-note pattern in the bass. The fifth system shows a more complex melodic line in the treble. The sixth system includes trills in both staves. The seventh system concludes the piece with a final cadence.

Suonata Terza.

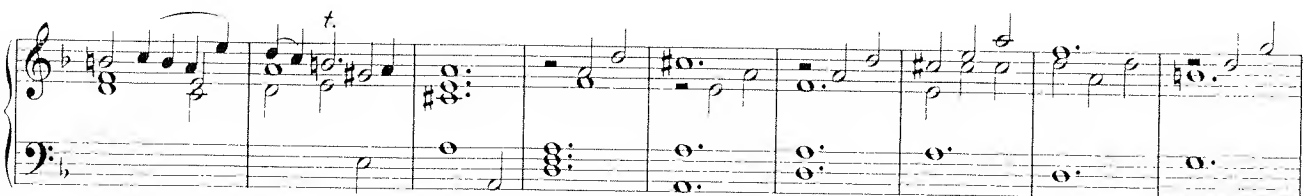
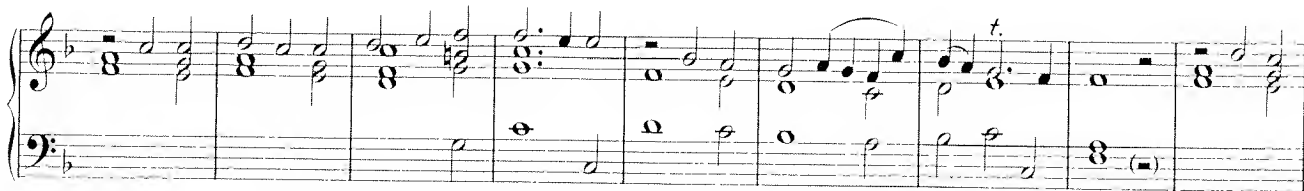
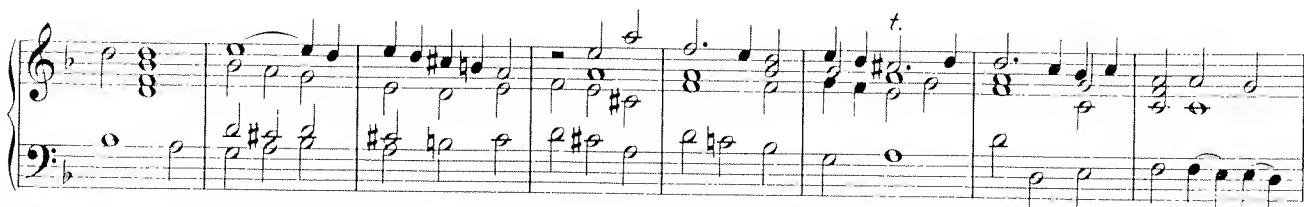
The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of seven systems of music. The piano part features a variety of chords, including triads and dyads, and some single notes. The violin part features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and some ornaments. The score includes several trills (tr.) and a mordent (mord.). There are also some dynamic markings, such as (p) for piano and (b) for bass. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.



The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by the abbreviation 'tr' above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.



Aria.



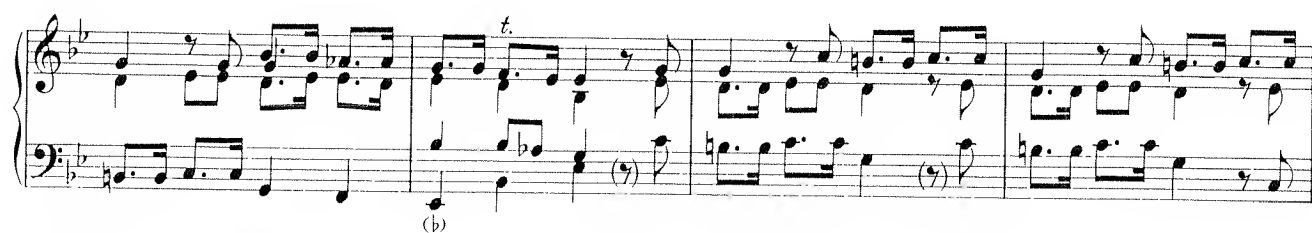
The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/16. The notation includes various musical elements such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *piano* and *forte*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

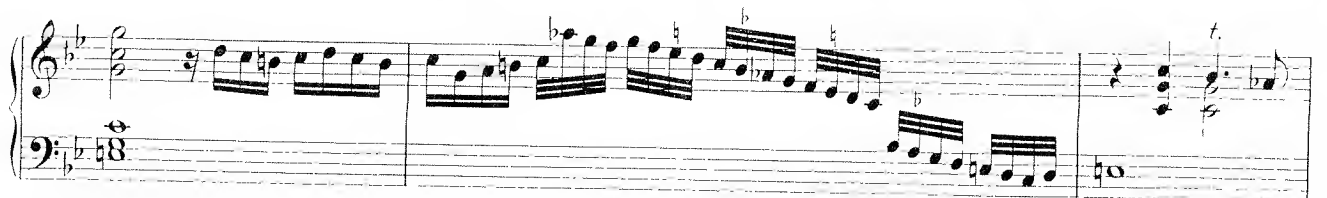
Suonata Quarta.

Vivace.

The musical score is written for a four-part setting, likely for two voices and two instruments. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Vivace'. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. The second system shows a more active melody in the treble with eighth notes and a supporting bass line. The third system includes a repeat sign in the treble staff. The fourth system features trills marked with 't.' in both staves. The fifth system continues the trilled melody. The sixth system concludes with a repeat sign and a final cadence. The piece ends with a double bar line and a repeat sign in the bass staff.



Adagio.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the first system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the first system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The first system ends with a double bar line. The second system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the second system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the second system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second system ends with a double bar line. The third system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the third system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the third system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The third system ends with a double bar line. The fourth system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the fourth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the fourth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The fourth system ends with a double bar line. The fifth system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the fifth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the fifth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The fifth system ends with a double bar line. The sixth system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the sixth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the sixth system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The sixth system ends with a double bar line. The seventh system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff of the seventh system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff of the seventh system contains a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The seventh system ends with a double bar line.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments (marked with 't.'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Suonata Quinta.

The musical score for "Suonata Quinta" is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. The second system (measures 5-8) continues the treble staff's melodic line while the bass staff provides harmonic support. The third system (measures 9-12) shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the treble. The fourth system (measures 13-16) maintains the rhythmic intensity with eighth-note figures. The fifth system (measures 17-20) includes a trill in the treble staff. The sixth system (measures 21-24) concludes with a *piano* dynamic marking and a final chord in the treble staff.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments (marked with 't'). The piece is written in a style that suggests a 19th-century composition, with a focus on melodic lines and harmonic support. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a half note, followed by a bass staff with a similar rhythmic pattern. The subsequent systems continue this pattern, with increasing complexity in the melodic lines and the use of ornaments. The final system concludes with a series of eighth notes and a half note in the treble staff, and a corresponding bass staff.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and a bass staff joined by a brace. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the last system.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system shows a more complex melodic line in the treble staff. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 3/4. The notation is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the right hand, often with slurs and ties. The left hand provides a more rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

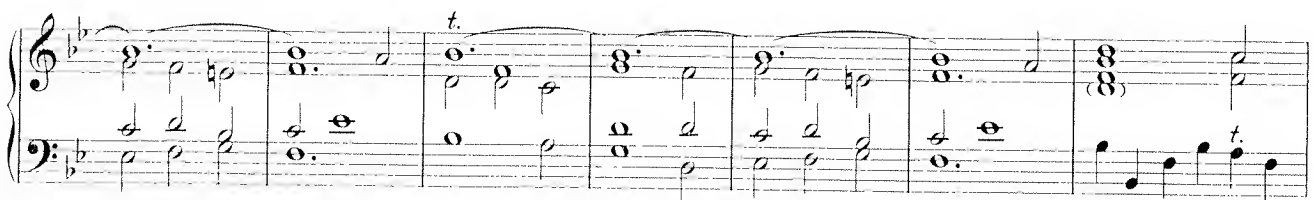
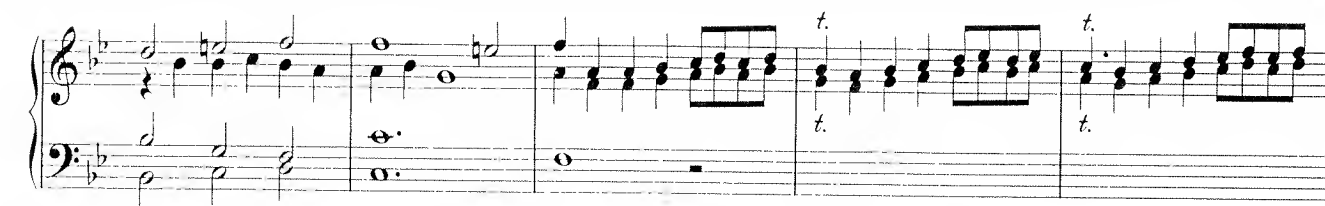
This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as chords, scales, and trills, indicated by the letter 't.' above notes. The first system shows a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line. The second system features a trill in the right hand. The third system has a 3/2 time signature. The fourth system shows a trill in the bass. The fifth system has a repeat sign. The sixth system shows a trill in the bass. The seventh system shows a trill in the right hand. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Suonata Sesta.

Ciaccona.



The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and trills, indicated by the letter 't.' above or below notes. The piece is titled 'D. D. T. IV.' at the bottom.



The musical score is written for piano and treble staves. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of seven systems of music. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and trills. The tempo is marked 'piano'.

piano

Vivace.

103



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, trills (marked with 't.'), and slurs. The piece is written in a style that suggests a 19th-century composition, with a focus on intricate keyboard technique. The first system shows a trill in the bass staff. The second system features a trill in the treble staff. The third system has a trill in the bass staff. The fourth system has a trill in the bass staff. The fifth system has a trill in the bass staff. The sixth system has a trill in the bass staff. The seventh system has a trill in the bass staff.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are marked with a 't' (trill) or a 'z' (accidental). The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The final system is in 3/2 time, indicated by the '3' over the '2' in the time signature.

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The music includes various harmonic textures, including chords, arpeggios, and melodic fragments. Trills are indicated by the letter 't.' above or below notes in several measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ciaccona da Capo.

Suonata Settima.

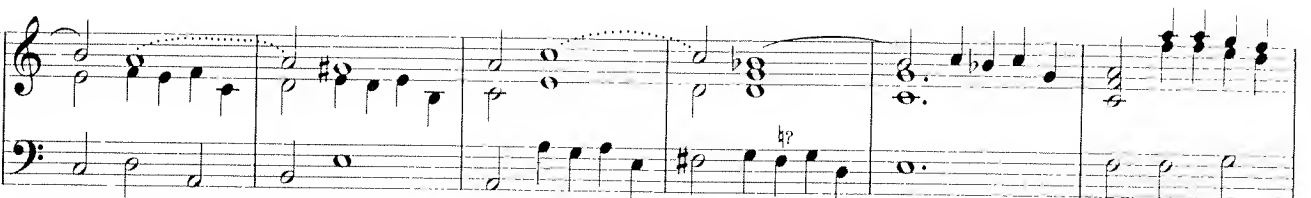
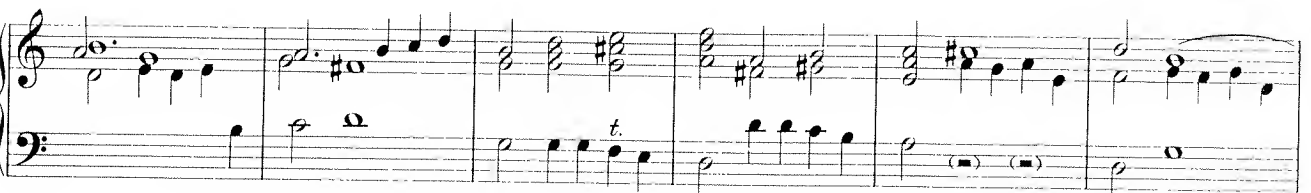
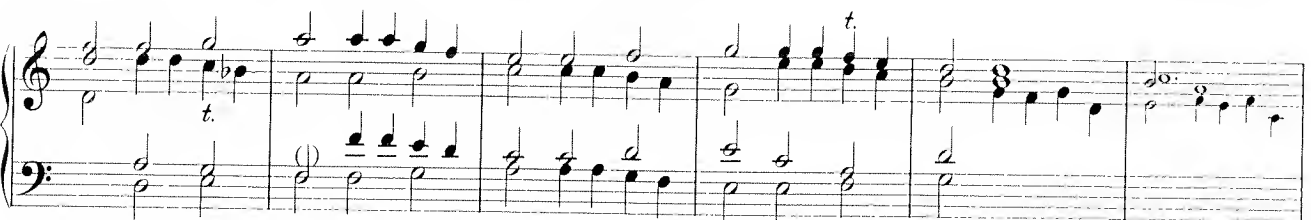
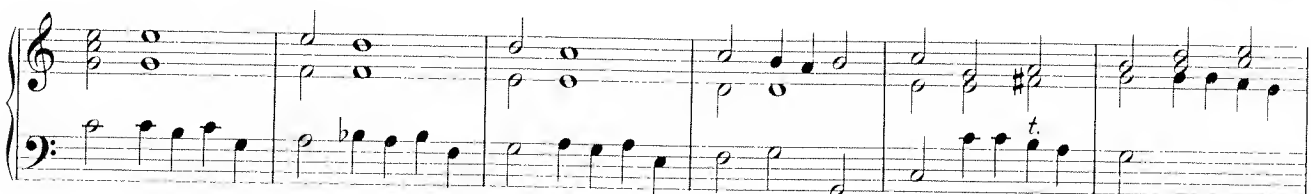
This musical score is for a piece titled "Suonata Settima." It is written for piano in common time (C). The score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *t.* (tutti) and *z.* (zest). The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some sections showing more complex rhythmic patterns. The final system ends with a double bar line.

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 't.' (tutti) and 'f' (forte), and various accidentals (sharps, flats, naturals). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by rapid passages and intricate rhythmic patterns.



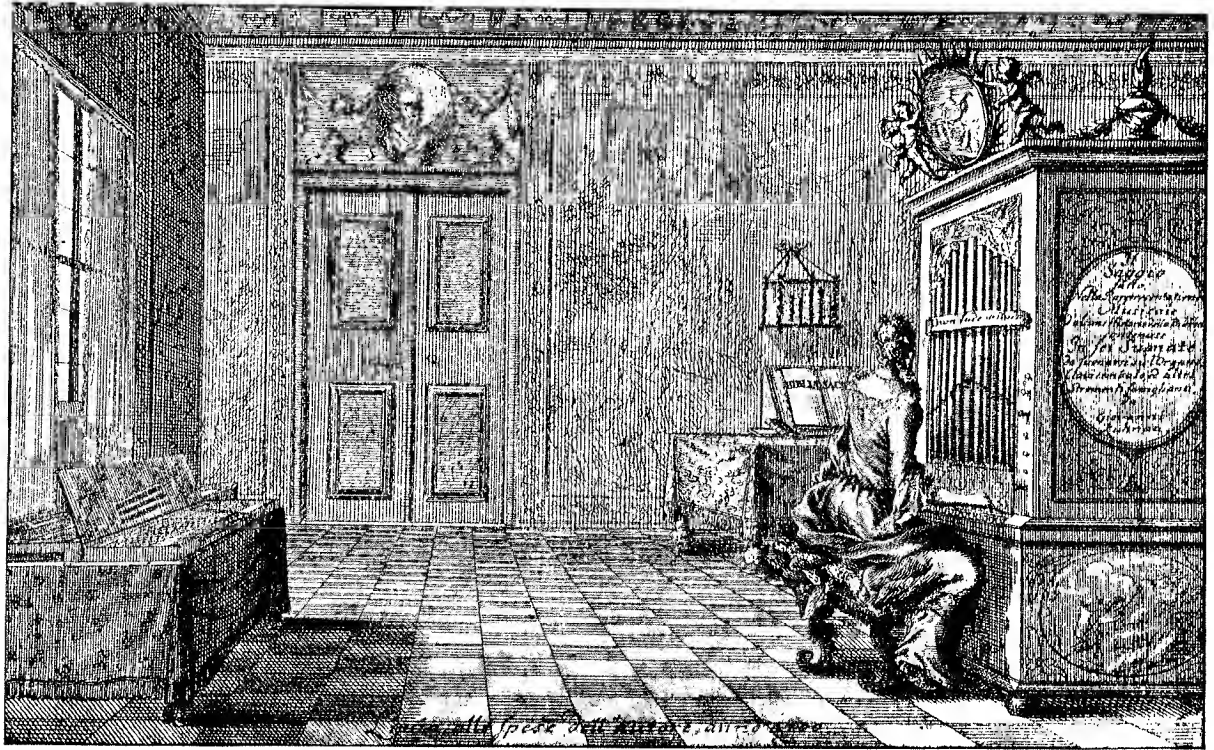
This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature. The notation includes various note values (eighths, sixteens, and dotted notes), rests, and dynamic markings such as 't.' (likely for *tutti* or *forte*) and 'b.' (likely for *bravo* or *breve*). The key signature is not explicitly shown, but the notes suggest a key with one sharp (F#). The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

This page of musical notation, numbered 111, features seven systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't.' (tutti). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system typically has a treble and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Il Fine.
D. D. T. IV



Musicalische Vorstellung

Siniger

Biblischer Historien/

In 6. Sonaten /

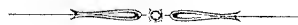
Auff dem Claviere zu spielen /

Allen Liebhabern zum Vergnügen

versuchet

von

Johann Kuhnau.



Leipzig/

Gedruckt bey Immanuel Tiegen,

Anno MDCC.

Dem Hoch Edlen Vest- und Hochgelahrten Herrn/

Hn. Heinrich Christoph Hamermüllern/

Beyder Rechten vornehmen Licentiato, wie auch Sr. Hoch-
Fürstl. Durchl. zu Sachsen-Gotha Hochbestalten Amtmanne
zu Altenburg/

Meinem insonders Hochgeehrtesten Herrn/und Patron.

Hoch Edler/ Veste- und Hochgelahrter/

Insonders Hochgeehrtester Herr und Patron!

Das Egyptische Bild Memnonis (a) war ein sonderliches Kunst-Stücke. Wenn es von den Sonnen-Strahlen erleuchtet wurde/ so ließ es einen Musicalischen Klang/ und über dieses noch deutliche Worte hören: stunde es aber im Schatten/ so schwieg es stille. Hier bringe ich die Copien etlicher Bilder/ an deren Originalien kein Künstler aus dem finstern Egyptischen Heydenthume/ sondern der Meister aller Meister/ der im Lichte wohnet/ und ein Schöpffer der Sonne ist/ selbst gearbeitet/ und sie mit einem solchen Lichte bestrahlet hat/ daß sie ohne Ende reden und klingen müssen. Ich verstehe hierdurch einige von dem H. Geiste entworfene Gemähle und Historien. Diese habe ich/ so zu reden/ in einem Gewandte von meiner albern Arbeit zu zeigen/ und durch einige Musicalische Inventiones auf eine andere Art klingend und redend zu machen versucht. Nun muß ich befürchten/ sie möchten bey Ihrer ighen Gestalt ins Dunkle und Schatten verwiesen/ oder/ welches so viel heißen kan/ wenig æstimiret werden. Drumb habe ich/ in Hoffnung ihnen einen Klang und Werth zu wege zu bringen/ mich erkühnet/ sie meinem Hochgeehrtesten Herren und Patron dienstgehorsamst zu wiedmen/ und folgentlich an das helle Sonnen-Licht auszustellen. Ich werde zwar Desselben iederman bekandte Modestie beleidigen/ indem ich also rede. Allein ich kan nicht Unrecht thun/ da ein gerechter Gesetzgeber/ ja ein von dem Glanze seiner Käyser-Crohne schimmerndes Haupt (b) mich secundiret/ und von der Wissenschaft der Rechtsgelahrten fast nicht anders als wie von denen Sonnen-Strahlen urtheilet/ daß durch sie die Welt erleuchtet/ und zugleich das Herz der Unterthanen zum Gehorsam gegen Gott und seine Statthalter gelenket werde. Wer weiß nicht/ daß mein Hochgeehrter Herr Patron sich dieses Ruhmes sonderlich angumassen habe? Solten aber noch einige Unwissende dessen augenscheinlichen Beweis verlangen/ die dürfften nur des doppelten Characters erinnert werden/ welcher Denselben von vielen eruditen Männern distinguiert/ und über sie erhebet. Der eine ist die auff Academies mit jedermans applausu erworbene besondere Freyheit und Geschicklichkeit der dem Studio Jurisprudentie geheiligten Jugend auff dem Wege ihres Fleisses als eine helle Fackel vorzuleuchten/ und derer übrigen Privilegien Hochgelehrter Jure Consultorum sich zu bedienen. Der andere ist die von Demselben biß hieber bekleidete Ehren-Stelle. Denn als Dessen ungemeine Meriten/ denen die ungesärbte Gottesfurcht vollends den schönsten Glanz gegeben/ mitten durch das dunkle Gewölcke des Neides durchgebrochen/ und folgendes der ighen das Gothaische Klima erwärmenden Sonne selbst/ nemlich Ihr. Hoch-Fürstl. Durchl. Herrn Friedrich/ Herzoge zu Sachsen und Dero Glorwürdigsten höchstseligsten Hn. Vater/ nicht verborgen bleiben können/ haben die Hoch-Fürstl. Herzen einen starken Trieb empfunden/ meinem Hochgeehrtesten Hn. Patron die Amtmanns-Stelle/ vormahls zu St. Georgen Thal/ hernach aber in der berühmten Stadt Altenburg/ gnädigst aufzutragen. In deren Verwaltung hat Derselbe bißhieber zur Genüge gewiesen/ wie lieblich die Gestalt dererjenigen sey/ aus derer Augen und Conduite das schönste Licht der Gerechtigkeit hersür strahlet. Doch so wenig als die Sonne unsers Ruhms benötiget ist/ so wenig brauchet auch Desselben schon bekannter Ruhm meiner Worte. Nur dieses kan ich noch nicht verschweigen/ daß Derselbe zugleich auch nach dem höchstrühmlichen Exempel vieler die vorige und ieszige Politische Welt regierenden Sonnen/ insonderheit des gnädigsten Gothaischen Landes-Vaters/ sich an der edlen Musie höchlich ergötzet/ und von dieser Delicateffe nicht alleine einen rechten Geschmack/ sondern auch durch eigne Übung so wohl in diesem als auch in vielen frembden mit Augen durchreisten Ländern/ vornehmlich aber bey denen klingen Völkern/ denen zwar die Sonne fast zu gleicher Zeit mit uns den kürzesten Mittags-Schatten bringet/ aber 6. 7. 8. biß 9. Grad ihrem Scheitel-Punct näher kömmt/ ich meine bey den Italiäern/ einen solchen Habitum erlanget/ daß Derselbe sich mit sonderbahrem Vergnügen aller Verständigen auf dem Claviere kan hören lassen. Ja es hat auch solches feurige Studium Desselben älteste Jungfer Tochter dermassen mit angeflammet/ daß Sie/ wie Sie sonst als ein schönes Modelle der Tugend zu admiriren ist/ also auch wegen ihrer ungemeinen Virtù in der Musie von Virtuosen selbst muß admiriret werden.

(a) *Happel. Rel. cur. part. 1. p. 30.* (b) *Imperat. Frideric. in Authent. Habita. C. ne fil. pro patre.*

Da nun meines Hochgeehrten Herrn und Patrons sonderbare Qualitäten / nebenst der Vergnügung an der wahren Pietät und heiligen Schrift / wie nicht weniger an derjenigen Wissenschaft / welcher / nach Lutheri (c) Meinung / der Rang gleich nach der Theologie gebühret / nemlich an der Music / wie helle Sonnen-Strahlen iederman in die Augen fallen; Wie könnten denn meine aus dem heiligen Bibel-Buche entlebten, und durch meine wenige Musica-
lische Invention zur obgedachten Gestalt gebrachten Bilder oder Historien einen bessern Laut in der Welt von sich geben / als wenn sie das Glück haben sollten von Desselben erleuchteten Augen gütig angestrahlet zu werden? Dieses ist das einzige Ziel meines Verlangens / und warumb ich inständigst und dienstlich bitte. Gleichwie ich nun solcher meiner Arbeit diese gewünschte Glückseligkeit bereits verspreche; Also wünsche ich dargegen / es wolle der höchste Vater des Lichts / unser Sonne und Schild / Demselben und Dessen gesamten vornehmen Familie die Glückes-Sonne immer lieblich scheinen / und zu keiner Zeit untergehen lassen / mir auch Gelegenheit geben / die holden Blicke Desselben Gnuß mit angenehmen Diensten würcklich zu erkennen. In solcher Hoffnung beisse ich nicht vergebens

(c) in Colloq.

Leipzig den 30. Augusti 1700.

Meines Hochgeehrten Herrn und Patrons

Gehorsamster und verbundenster Diener.

Johann Kubnau / Jur. Pract. und Org. zu S. Thomas.

Geneigter Leser!

Somit lasse ich zum vierdten mahl einige Clavier-Sachen von meiner geringen Invention im Kupferdrucke sehen. Es sind 6. Sonaten / in welchen ich dem Liebhaber etwas von Biblischen Historien vorzuspielen versucht habe. Indem ich aber dem Kinde / wie man zu reden pfleget / einen Nahmen gegeben / wird mir es nicht besser gehen / als denen Herren Advocaten / wenn sie in ihren Libellis das Genus Actionis exprimiren. Denn gleichwie sie durch diese überflüssige Mühe ihrem Gegentheile nur Gelegenheit zu disputiren an die Hand geben / wenn etwan die Contenta sich zu der Rubric oder dem gesetzten Nahmen der Action nicht gar zu wohl reimen / da sonst die Klage ohne dieser Benennung in denen Rechten noch wohl hätte bestehen können; Also wird man auch wider diese meine Sonaten viel zu erinnern finden / und sagen / daß sie dasjenige nicht vorstellen / was die darunter oder dabey gesetzten Worte bedeuten sollen / und daß sie / wenn ich mich zu dergleichen Mühe nicht verstanden hätte / noch mit hinzugehen könnten. Allein / so gewiß als ich mir einbilde / daß manchem viel Sätze darinne verdächtig vorkommen dürften / wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner Raison brächten: Z. E. da in der andern Sonata der hefftige Paroxysmus der Unsinigkeit des König Sauls durch einige dem Ansehen nach mit einander fortlaufende Quinten, ingleichen dessen grosse Melancholie und Tieffsinigkeit durch die scheinbare Uberschreitung der Gränzen des Modi, in dem Themate pag. 27 & seqq.* und durch andere Exorbitantia vorgestellet wird / die aber alle noch wohl zu defendiren und ohne Grund nicht gesezt sind; So gewiß bin ich auch versichert / daß ich durch diese Vorstellung so gar was sekames und ungereimtes nicht werde begangen haben. Ich bin nicht der erste / der auff dergleichen Invention gerathen ist: Denn sonst würde man von des berühmten Frobergers und anderer excellenten Componisten ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen / Tombeaux, wie nicht weniger von ganzem auff der gleichen Art gesetzten Sonaten nichts wissen / da die beygefügtten Worte die Intention dieser Autorum immer mit haben entdecken sollen. Hiernächst ist auch bekandt / daß alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität / durch die Music fast dasjenige auszurichten bemühet gewesen / was die Meister in der Medner = Bildhauer = und Mahlerey = Kunst vermögen. Nun muß man zwar diesen Künsten einige Prærogativ in solchem Stücke vor der Music gönnen. Es weiß ja fast ein jedes Kind von 3. oder 4. Jahren zu errathen / was der Pinsel oder Meißel des Künstlers hat anzeigen wollen / und wenn man den Alten glauben darff / so hat Zeuxes seine Weintrauben so natürlich gemahlet / daß auch die unvernünftigen Vögel darnach geflogen. Ja diese Kunst giebet aus denen entworfenen Gesichtern zugleich die innerliche Bewegung der Gemüther zu erkennen. So ist es auch nichts neues / daß Leute bey dem Anschauen eines abgemahlten fröhlichen oder traurigen Spectaculi zum Lachen oder zum Weinen bewegt werden. Die Beredsamkeit hat nun vollends die Gemüther der Zuhörer ganz in ihrer Gewalt / und kan sie fast wie das Wachs in eine traurige / fröhliche / barmherzige / zornige / verliebte und andere Forme drücken.

Nichts desto weniger ist auch die Music ihres in diesem Stücke vor langer Zeit erhaltenen Ruhms nicht zu berauben. Will man dieses behaupten / so darff man sich nicht eben mit denen Exempeln aus der Fabel behelffen / da ein Orpheus und Amphion durch die Music gar seltsame Dinge soll ausgerichtet haben; Man darff sich auch nicht eben auff die in der Schrift gedachten Wunder beruffen / welche vermittelt der Music an Saul / und denen Mauren zu Jericho / geschehen sind: Dieweil man doch bey jenen entweder den milden Bericht oder aber den verblühten Verstand der Poeten / bey diesen aber den Göttlichen Finger vorschützen wird: Sondern ich darff nur auff eines iedweden Erfahrungheit oder Conscience provociren / da er mir bekennen muß / daß die Music ihm manche Ergögligkeit und Vergnügung gemacht hat.

Unterdessen aber scheint es / daß man in angustliis probationis ziemlich dürffte stecken bleiben / wenn man behaupten sollte / daß es in des Musici Hand stehe / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken. Es ist wahr / er vermag viel / weñ er sich auf die Principia Artis, die Proprietät des Modi, der Intervallorum, das Tempus, Metrum und dergleichen recht versteht: Aber daß er über die Zuhörer einerley Gewalt habe / und einen ieden bald zur Freude / bald zur Traurigkeit / bald zur Liebe / bald zum Haffe / bald zur Grausamkeit / bald zur Barmherzigkeit / und bald wieder zu was anders bewegen könne / das wollen noch die wenigsten glauben. Und wenn uns nichts anders

* Gemeint ist die Fuge in der zweiten Sonate.

zweifelhaftig machen könnte / so wäre doch dieses einzige genug dazu / daß die Complexiones der Menschen ganz unterschieden sind. Denn nachdem der Humeur der Zuhörer ist / nachdem wird auch der Musicus seine Intention schwer oder leicht erlangen. Ein lustiger Geist kan ohne Schwierigkeit zur Freude oder zum Mitleiden gebracht werden / da hingegen ein Künstler grosse Mühe haben wird / wenn er dergleichen bey einem Melancholico oder Cholerico anrichten soll. Also konnte Timotheus durch die Music den sonst zum Kriege geneigten Alexandrum bald dahin bringen / daß er die Waffen wider seine Feinde ergriffe. Allein wenn er denselben zum Frieden bewegen sollen / da ist es wohl etwas schwerer zugegangen. Man hat sich auch gemeinlich der Vocal-Music bedienet / wenn man in denen Gemüthern was sonderliches operiren sollen / weil die Worte zu deren Bewegung viel / ja das meiste / befragen. Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst viel würcket / also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchdringende Kraft. Solches bezeugen viel Kirchenstücke / doch nicht derjenigen unbedachten heutigen Componisten / die / zum Exempel / in einem Kyrie eleison einen solchen Stylum brauchen / daß es immer klinget / als wenn die Vauern nach dem Pumper-Nicol tanzen solten / sondern derer / welche recht verstehen / was Musica Pathetica sey. Sonderlich aber hat man aus dem Theatralischen Stylo und denen Operen / die so wohl eine Geistliche als profane Historie zum Themate haben können / zur Gnuze wahrgenommen / wie glücklich die Meister in der Expression der Affecten und anderer Dinge gewesen seyn. Gewißlich siehet man so wohl von unsern Landes-Leuten / als auch denen Italiänern hierinne viel untadelhafte Meisterstücke. Unter andern hat / meinem Judicio nach / ein gewisser Autor was sonderliches und admirables gewiesen. Ich verschweige ich seinen Nahmen / damit nicht andere / die wegen ihres verdienten Ruhmes auch solten genennet werden / mit mir zürnen mögen. Solte aber jemand so curieux seyn / und dessen Nahmen gerne wissen wollen / demselben wil ich ihn zur Kurzwelt / und in einem Lusu ingenii (es ist auch diese meine ganze Arbeit / wie meine Jungfer Musa auff dem ersten Kupfferblatte deutlich zu verstehen giebet / nichts anders als ein solcher Lusus) durch ein Algebraisches Problema auffzurathen geben. Zu vorhero aber soll er wissen / daß ich einem jedweden Buchstaben diejenige Zahl zugeeignet habe / die ihm des Alphabets Ordnung nach zukömmt: Als A bedeutet 1, B. 2 und so fort. Hernach lasse ich den Leser in diesem Zweifel / ob ich 1 oder 2. Buchstaben am Ende zu viel oder zu wenig gebraucht. Welches denn darumb geschieht / daß man nicht gleich aus der in die Augen fallenden Zahl der Buchstaben einen Schluß machen solle. Unterdessen wird doch der Nahme nach beschener richtigen Solution allezeit erscheinen. Es lautet aber dieses Algebraische Räsel also: Die Buchstaben zusammen machen eine gewisse Zahl. Der erste wäre das Viertel davon wenn er noch 4. hätte. Der andere hat 8. zu viel / sonst wäre er das 8tel des ganzen Aggregati. Wenn zu dem dritten 1 addiret wird / so ist er das Subtriplum des ersten Buchstabens. Subtrahiret man von dem Rest / woraus die übrigen Buchstaben bestehen / noch 4 / so hat er gegen das Aggregat der vorigen 3 Buchstaben einen solchen Respekt. wie drey Winkel des Trianguli gegen zwey gerade Winkel. Es ist aber der vierde das Triplum des vorhergehenden. Und wenn zu dem Collect dieser 4 Buchstaben noch 7 kommen / so ist der fünfte die Radix quadrata daraus: Gleichwie der sechste hingegen / wenn ihm 1 addiret wird des fünften Radix cubica ist. Nimmt man von dem siebenden Buchstaben 2. / und leget sie hingegen dem achten zu / so ist ein jeder von diesen beyden das Stel der ganzen oben genannten und daselbst unbekant gewesen Summa. Wer das Räsel auflösen wird / den kan man schon vor einen halben Oedipum passiren lassen; Ob gleich die Aequationes nicht so beschaffen sind / daß man zu des Cardani, Vietæ, und anderer Algebraisten / von der Extractione Radicum gegebenen mühsamen Lehren / oder zu des Engländischen Thomæ Backeri Parabola, und der daben gefundenen Regula Centrali, die Zuflucht nehmen müsse.*

Daß ich aber wieder auff den Zweck kömme / so ist bißher des Singens und seiner Kraft wegen der Worte erwehnet worden: Wo aber die bloße Instrumental-Music den gehörigen Affect bewegen soll / so wird es ohne Zweifel was mehrers zu thun seyn: Da gehören Principia dazu / welche denen meisten Musicis verborgen sind. Die Music gehöret unter die Mathematischen Wissenschaften / und hat folgendlich unsehlbare Demonstrationes. Niemand wird mir dieses läugnen es sey den / daß er von dem Monochordo nichts wisse. Dieses weist ja die Genesin der Harmonie nebst allen musicalischen Intervallis handgreifflich und zur Verwunderung. Wer sonderlich die scharfsinnige Algebram versteht / der kan geschwinde die in viel tausend Theile eingetheilte Saite in einem gewissen Punct oder Numero durch den darunter gesetzten Steg also schneiden / daß das eine gerührte Segmentum Chordæ mit dem andern das begehrt intervallum richtig klingen läset. Woraus denn die handgreifflichen und nicht bloß auff dem betrüg-

* Eine von Ritter (Unterschrift A. G. R.) herrührende handschriftliche Notiz im Exemplar der Kgl. Bibl. Berlin lautet: „Die Frage hat Heinrich Meissner, Rechenmeister in Hamburg, aufgelöst und bringt den Nahmen Stephani heraus. Das Einmaleins cum notis variorum (Dresden und Leipzig 1703) Seite 361.“ Ag. Stephani gehöret zu den bedeutendsten Schülern von Johann Kaspar Kerl. Siehe Max Seiffert(-Weitzmann), Geschichte der Klaviermusik, S. 186.

betrüglischen sensu Auditus beruhende Demonstrationes zur Gnüge erscheinen. Doch hiervon soll zur andern Zeit geredet werden/wenn ich mit Gottes Hülffe/wie ich solches zu thun gesonnen bin/die Hand an ein besonders Werk von der Composition legen möchte/darinn ich das Fundament der Music weiter untersuchen/den herrlichen und admirablen Nutzen der Matheseos, sonderlich der in meinem Quacksalber bereits gedachten und zur Invention vorzüglich dienenden Artis combinatorie weisen dürfte.* Ingleichen würden auch unterschiedene Dinge statuiret werden/welche andern ziemlich paradoxisch vorkommen möchten. Zum Exempel; ein ieder/der noch/so zu reden/auff der untersten Bank derer Schüler in der Composition sitzt/hat schon diese Lection bekommen/das die Progressio zweyer oder mehr immediate auff einander folgenden perfecten Consonantien unzulässig sey/und da finden sich hernachmahls solche strenge Censores das sie auch diejenigen/welchen sonst der Lorber-Kranz unter denen Musicalischen Poeten mit Rechte gebühret/vor plumpe Meister- oder Berg-Sänger halten/wenn sie zu weilen wider die obgedachte Regel was gethan haben. Allein sie sollen die Raïson des Verboths solcher Progressuum wissen/weil sie dem Ohre einen grossen Eckel erwecken/indem es durch eine perfecte Consonance dermassen gesättiget ist/das es gleich unmittelbar solche im Fortschreiten noch einmahl ohne Verdruss nicht mit anhören kan. Wie aber wenn man nun eine Diapente oder Diapason zweymahl setzen könnte/welche dem Ohre nicht unangenehm fiele; gestalt denn solches auff gewisse Art gar wohl angehet/würde es denn nicht nach der Juristen Redens-Art heissen: Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio?

Doch ich habe oben gedacht/das die Demonstrationes der Harmonie und Intervallen richtig sind. Allein das auch dergleichen vorhanden/wodurch man behaupten könne/das auf diesem oder einem andern Musicalischen Satz dieser oder jener Affect sich ergeben müsse/das können sich noch die wenigsten einbilden. Ich selber wundere mich/das viel Musici, und sonderlich diejenigen/welchen das Fundament ihrer Kunst nicht unbekant ist (darunter ich auch den sonst curieuseu Athanasium Kircherum finde) dennoch wider die Principia Matheseos in denen Präjudiciis derer Alten stecken bleiben/und in einem rechten Köhler-Glauben ihnen immer blindlings nachsagen/das dieser Tonus præcise diese Wirkung/ein ander eine andere habe. Der berühmte Zarlino hat in seinen so genannten Institutioni Harmoniche, parte 4. Cap. 5. meines Erachtens am besten gethan/wenn er/da er der Proprietät der Tonorum gedacht/sich immer dieser oder dergleichen Worte bedienet: Si dice, dicono, referiscono, man saget/es wird erzehlet/und so fort. Zwar ist dieses einmahl gewis/das das Systema eines jeden Toni etwas thun kan/das Z. E. einer/dessen Secunda einen Tonus majorem/und einer/dessen Secunda Tonus minorem machet/it. einer/dessen Semitonium drunter ein majus, und ein anderer/dessen besagtes Semitonium ein minus ist/was unterschiedenes operire: Wie man solches gleich aus der Transposition mercket/immassen ein Stück aus dem natürlichen C. wenn man es eine Secunde höher in das D \sharp bringet/schon einen andern Effect thun wird. Sonderlich ist die Difference zwischen denen Tonis mit der Tertia majore, und denen mit der minore gar sehr empfindlich/indem jene etwas vollkommenes/und lustiges/diese aber etwas trauriges/melancholisches/und wegen des Mangels eines halben Commatis ohngefahr/oder andern kleinen Theilgens/was schmelliches vorstellen. Allein wenn das Temperament des Zuhörers zur Motion nicht geschickt ist/wenn auch die Modulation, das Tempus, die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Noten/oder der Battuta, ingleichen das Metrum nicht das beste mit beyträgt/so wird die Music fast nicht mehr operiren/als dort in der Fabel der Syrenen Gesang in den verstopfften Ohren des Ulyssis seiner Gefellen.

Damit ich aber inzwischen meine in diesem Werke gehabte Intention um so viel eher justificiren möge/achte ich vor nöthig/etwas von der unterschiedenen Art der Expression durch die Music zu gedenken. Und stellet man meines Erachtens erstlich gewisse Affectus vor/oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect zu bewegen. Hernachmahls wird was anders aus der Natur oder Kunst präsentiret. Und dieses letzte geschieheth entweder also/das der Zuhörer die gehabte Intention des Componisten bald mercken kan/wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet worden. Wenn man Z. E. den Gesang der Vogel/als des Ruckucks/und der Nachtigal/das Glocken-Geläute/den Canonen-Knall/ingleichen auff einem Instrumente das andere/als auff dem Claviere die Trompeten und Pauken imitiret: Oder aber das man auff eine Analogiam zielt/und die Musicalischen Sätze also einrichtet/das sie in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen. Und da sind die Worte allerdings nöthig/wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehen soll/als denen Stimmen/deren Sprache von den wenigsten

* Vielleicht meint Kuhnau damit die Drucklegung einer von jenen seinen Schriften, deren Titel, z. Z. auch Inhalt Heinichen, Walther und Gerber angeben. Nach Heinichen, Generalbass in der Composition, Dresden 1728, und Walther, Lexicon, Leipzig 1732, hinterließ Kuhnau 2 Manuscripte: a.) Tractatus de Tetrachordo (Walther fälschlich Monochordo), seu Musica antiqua ac hodierna, b.) Disputatio de Triade Harmonica (von Mitzler nach Polen mitgenommen, siehe Gerber). Ein drittes Ms., welches Syndicus Herzog in Merseburg besaß, trug den Titel: Introductio ad compositionem musicalem. 1696. Siehe Gerber, Lexicon 1790. Heinichen, Compositions-Schüler von Kuhnau, schlägt den Nutzen der Ars combinatoria geringer an; a. a. O., S. 29/30.

wenigsten verstanden wird. Also präsentire ich in der ersten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tieffe und wegen der Puncte trozig klingende Thema und übrige Geopolter; Die Flucht der Philister und das Nachheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten/da die Stimmen einander bald nachfolgen; In der dritten den verliebten/vergnügten und zugleich ein Unglück fürchtenden Bräutigam durch eine anmuthige Melodie nebst etlichen untermischten etwas fremdden Tonis und Clausulen; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermuthete Fortschreitung aus einem Tono in den andern (welches auch die Italiäner Inganno/ heißen); Ingleichen den Zweifel Videons durch etliche hin und wieder immer eine Secunde höher angefangene Subjecta, nach Art der ungewissen Sängers/ welche ihre Tonos auff eine solche zweifelbafte Weise zu suchen pflegen; und andere Dinge durch was anders/ welches nur per Argumentum Similitudinis sich darauff schicket. Und gehöret in solchen Fällen eine gütige Interpretation darzu. Denn brauchen die Worte/ die doch am geschicktesten sind/ die Gedanken des Redenden dem andern zu verstehen zu geben/ zuweisen eine gute Auslegung/ so wird auch der Musicus zu entschuldigen seyn/ wenn er die dem andern vorgestellte dunkeln Conceptus mit Worten erkläret. Ich habe vor wenigen Jahren eine Sonata von einem berühmten Ebur-Fürst, Capell-Meister gehört/ die der Autor* La Medica genennet. Nachdem er nun so viel ich davon behalten/ das Winseln des Patienten und seiner Anverwandten/ ingleichen wie sie zum Medico lauffen/ und ihm die Noth klagen/ vorgestellet hatte/ so kam endlich hinten eine Gigue, darunter diese Worte stunden: Der Patient lässet sich wohl an/ ist aber doch nicht völlig wieder gesund. Hierüber wolten sich etliche moquieren/ und meinten/ der Autor hätte wohl gerne die Freude über einer vollkommenen Gesundheit exprimiret/ wenn es in seinem Vermögen gewesen wäre. Allein so viel ich daraus urtheilen konte/ so waren Worte und Noten mit guter Raison gesetzt. Die Sonata gieng aus dem D.moll. Und in der Gigue liesse sich immer die Modulation in dem G.mol hören. Wenn nun endlich das Final wieder in das D. gemacht wurde/ so wolte das Obr noch nicht Satisfaction haben/ und hätte lieber die Schluß-Cadence im G. gehört. Was nun endlich die Affecten der Traurigkeit und Freude betrifft/ so lassen sich dieselben durch die Music leicht vorstellen/ und sind eben die Worte dabey nicht nöthig/ es sey denn/ daß man ein gewiß Individuum dabey andeuten muß/ als wie in diesen Sonaten geschehen, damit man z.E. das Lamento eines traurigen Hiskia nicht etwa vor eines weinenden Petri/ klagenden Jeremia/ oder eines andern betrübten Menschen halten möge.

Im übrigen sind die anfänglich in Italiänischer Sprache unter die Noten gesetzten Worte behalten worden/ theils weil die teutsche Schrift im Kupffer-Strich nicht gar wohl gerathen will/ und dem Sculptori wegen der etwas kürzern Expression die Arbeit geringer vorgekommen/ theils auch weil die Italiänische Mund-Art denen hentigen Musicis nicht unbekant seyn soll: Angesehen man eben das beste und delicateste von der Music, sonderlich aber die schönen Figuren mehr in ihren als Lateinischen und Französischen Büchern findet. Zu geschweigen/ daß man so viel Cantaten und Operen in ihrer Mutter-Sprache siehet/ wodurch denen Aufmerksamen zur Expression des Textes und der Affecten ziemlich die Bahne gebrochen wird.

Damit aber diejenigen/ welche die Sprache der Virtuosen Musicorum nicht gelernt haben/ meine Intention gleicher Gestalt verstehen mögen/ habe ich vor jeder Sonate auch das teutsche nebst denen über der Historie mir eingefallenen Gedanken beygefüget. Es wäre zwar genug gewesen/ wenn ich nach Art des in Operen und Comödien gewöhnlichen Styli nur das Argument der Historie in wenig Worten hingesezt hätte. Allein weil doch iederman die Historien schon weiß/ so habe ich auch die Gedanken/ wodurch ich auf die Invention der Sonaten geführt worden/ dem Leser communiciren/ und dadurch den Zuhörer zu dem gesuchten Affect, oder seinen Verstand zur Fassung meiner Intention präpariren wollen.

Gleichwie ich aber aus der Historie vornehmlich dasjenige hinzusetzen müssen/ was etwa am bequemsten gewesen durch die Music exprimiret zu werden; Als wird man mich entschuldiget halten/ wenn solche Eintheilung denen Præceptis Oratoriis nicht gar gemäß/ noch dem Themati adequat seyn möchte.

Die weil auch die Noten nicht von einer/ sondern unterschiedenen und zum Clavier ungewöhnten Händen auff das Kupffer gekommen/ so sind auch hin und wieder die Leges der Tabulatur so genau nicht observiret/ noch die Noten so perpendiculariter, wie sich gebühret/ unter oder übereinander gesetzt worden: Doch wird diesen geringen Mangel der geneigte Musicus bald merken/ und entschuldigen.

Er nehme aber die gute Intention und den Lufum Ingenii geneigt auff/ und wofern er etwa nichts nach seinem Geschmacke hierinnen antreffen sollte: Wie ich denn selber icko bey Verfertigung dieser Vorrede eines und das andere davon nach dem es bereits von der Kupffer-Presse gekommen/ geändert und verbessert

wünschen möchte; so denke er nur/ daß ein versuchtes Werk
nicht gleich das erste mahl gerathen müsse.

* Seiffert, a. a. O., S. 248, vermutet Joh. Kaspar Kerl.

Der Streit zwischen David und Goliath.

DAs in der Schrift abgemahlte Portrait des grossen Goliaths ist was seltsames. Denn da präsentiret sich ein Ungeheuer der Natur / ein Baumstarker Riese. Soll man seine Länge ausmessen / so will ein Maß von 6. Ellen nicht zureichen. Der auff seinem Hähpte stehende hohe ehernen Helm trägt nicht wenig zu dem Ansehen seiner Grösse bey. Der schnuppige Panker / und die umb die Schenckeln gelegte Wein-Harnische nebenst dem wichtigsten Schilde / womit er sich trägt / ingleichen sein mit Eisen stark beschlagener und einem Weber-Baume gleicher Spieß / weisen zur Gnüge / daß Kräfte bey ihm seyn müssen / und daß alle diese Centner schwere Lasten ihm in geringsten nicht incommodiren können. Entsetzet man sich fast über dem blossen Abrisse dieses Menschen / wie werden nicht die armen Israeliten erschrocken seyn / als ihnen das lebendige Original dieses ihres Feindes zu Gesichte gekommen. Denn da stehet er vor ihnen in seiner ehernen und mit der Sonnen gleichsam umb den Vorzug des Glanzes streitenden Montierung / und machet mit dem wie Schnuppen übereinander hangenden Metall ein ungemeines Geräusche / schnaubt und brauset / als wenn er sie alle auff einmahl verschlingen wolte. Seine Worte klingen in ihren Ohren wie der erschreckliche Donner. Er spricht den Feinden und ihrem Zeuge Hohn / fodert auch aus ihrem Lager einen Helden heraus. Dieser Kampff soll weisen / auff welcher Parthey Schnultern das Joch der Dienstbarkeit liegen solle. Er kan sich leicht einbilden / daß bey diesem Mittel der Scepter über die Israeliten denen Philistern in die Hände kommen müsse. Aber man sehe doch nur Wunder! da allen Helden Israelis der Muth sincket / und da ein ieder / man / wenn der Riese sich nur blicken läset / die Flucht ergreiffet; da auch der ungeheurre Kämpfer nach Gewohnheit die Feinde spöttisch zu halten fortfähret; melbet sich David / ein klein beherztes Püschgen / und junger Schäfer an / und will sich mit dem Eisen-Gresser schlagen. Solches will ihm zwar vor eine Vermessenheit ausgelegt werden: Alleine David kehret sich wenig dran. Er bleibt bey seiner Heldenmäßigen Resolution, und läset sich bey der Audienz vor dem Könige Saul vernehmen / er habe nur neulichst durch Gottes Hülffe mit einem Bäre und Löwen / die ihm ein Schaf geraubet / gestritten / diesen grimmigen Bestien den Raub wieder aus dem Mache gerissen / und sie noch darzu getödtet: Also hoffe er auch / es werde ihm der Streit mit diesem Bäre und Löwen der Philister gelingen. Er tritt demnach im starken Vertrauen auff die Hülffe seines Gottes mit einer Schleuder und etlichen ausgelesenen Steinen dem gewaltigen Riesen unter die Augen. Da denken nun die Philister: Izo wird der grosse Held den kleinen Feind wie ein Stäubgen wegblasen / oder wie eine Fliege tödten: Zumahl da er ganz grimmig wird / und mit erschrecklichen Flüchen auff David los fulminiret / daß er ihn wie einen Hund achte / und mit keinen Soldaten mäßigen Waffen / sondern mit einem Schäfer-Stecken zu ihm komme. Aber David erschricket nicht / sondern beruffet sich auff seinen Gott / und prophezehet dem Feinde / er werde gleich izo ohne Schwert / Spieß und Schild zu Boden fallen / den Schedel verlihren / und den Kumpff denen Vögeln und wilden Thieren zur Speise überlassen müssen. Hiermit eilet David auff den Philister zu / und verwundet ihn mit einem in die Stirne tieff hinein geschleuderten spitzigen Steine dermassen / daß er über den Hauffen fället. Ehe er sich wieder auffraffen kan / bedienet sich David der guten Gelegenheit / erwürgt ihn mit seinem eigenen Schwerte / und trägt seinen abgehauenen Kopff zum Zeichen des Sieges von dem Kampff-Platz weg. Waren vormahls die Israeliten vor dem Schnarchen und Pochen des grossen Goliaths geklohen / so fliehen izo die Philister bey dem Siege des kleinen Davids / und geben also denen Israeliten Gelegenheit ihnen nach zu eilen / und den Weg mit denen Leichnammen der erschlagenen Flüchtigen anzufüllen. Wie groß die Freude der siegenden Ebräer müsse gewesen seyn / solches ist leicht zu erachten. Die Spur davon zeigt sich darinnen / indem das Frauenzimmer aus den Städten des Jüdischen Landes denen Siegern mit Pauken / Geigen und andern Musicalischen Instrumenten entgegen kömmt / und ein Concert von unterschiedenen Chören anstimmet. Der Text dazn ist dieser: Saul hat 1000 geschlagen / aber David zehen Tausend. Diesem nach exprimiret die Sonata:

- (1) Das Pochen und Trogen des Goliaths.
- (2) Das Zittern der Israeliten / und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes.
- (3) Die Herzhafftigkeit Davids / dessen Begierde dem Riesen den stolzen Muth zu brechen / und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe.
- (4) Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit-Worte / und den Streit selbst / darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert / und er dadurch gefället / und gar getödtet wird.
- (5) Die Flucht der Philister / ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen / und sie mit dem Schwerte erwürgen.
- (6) Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege.
- (7) Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert.
- (8) Und endlich die allgemeine in lauter Tansen und Springen sich äussernde Freude.

Suonata prima.

Il Combattimento trà David e Goliath.

Le bravate di Goliath.

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a common time signature 'C', which then changes to 2/4. The melody is primarily in the treble, with a rhythmic accompaniment in the bass. The piece features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is written in a standard musical notation style, featuring various notes, rests, and accidentals. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The second system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The third system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The sixth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes. The seventh system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of quarter notes.

Il tremore degl'Israeliti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The music is characterized by a tremolo in the right hand, which is a rapid repetition of a single note or a short group of notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece begins with a key signature change from C major to G major. The first system has four measures, the second through sixth systems have five measures each, and the seventh system has five measures and ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Il Coraggio di David, ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza messa nell'ajuto di Dio.

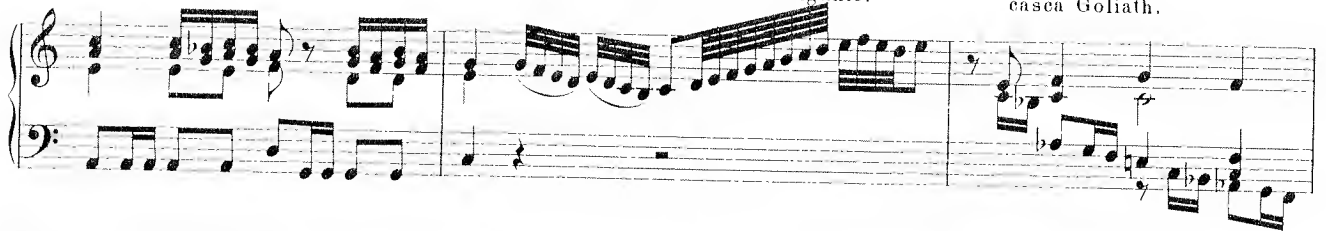
The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The music features a mix of chords and melodic passages. The first system has a 'z' marking above the treble staff. The piece ends with a double bar line and a final chord in the treble staff.

Il combattere frà l'uno e l'altro e la loro contesa.



vien tirata la selce colla
frombola nella fronte del Gigante.

casca Goliath.



La fuga de' Filistei, che vengono perseguitati ed amazzati dagl'Israeliti.



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various musical markings throughout, including slurs, ties, and dynamic markings like *z* (for *zorglos*, meaning 'careless' or 'glissando'). Some notes have a question mark or a sharp sign above them, possibly indicating a performance choice or a correction. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the seventh system.

La gioia degl'Israeliti per la loro Vittoria.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of two staves each. The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by a joyful, rhythmic melody with frequent trills (tr.) and triplets. The piece concludes with a final chord in the eighth system.

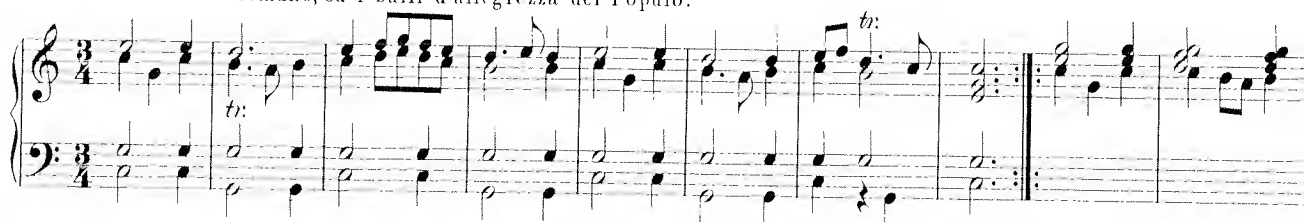


Il Concerto Musico delle Donne in honor di Davide.





Il Giubilo comune, ed i balli d'allegrezza del Popolo.



Il fine della Suonata prima.

Der von David mittelst der Music curirte Saul.

Nur die harten Schläge / die uns Gott aus heiligen Ursachen zuweilen giebet / gehören auch die Krankheiten des Leibes. Von diesen kan man im eigentlichen Verstande sagen / daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medici zu Padua eben nichts lächerliches / da er / indem er über seiner Hauß-Thüre die Krankheiten abbilden wolte / einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen vor Schmerzen sich übel geberthenden Mann abmahlen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen / und verrichtete dasjenige / was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra / biß den Menschen in die Füße: Der Hund / Seitenstechen / in die Lenden: Der Stein in die Nieren: Das Grimmen in den Bauch / und so fort: Bis endlich ein großer Schäfer-Hund / der das tägliche Fieber bedeuten sollte / den Mann gar zu Boden warff. Der Erfinder konte leicht wissen (er brauchte eben keine sonderliche Experienz dazu) daß die Krankheiten mit denen Menschen nicht sauberlicher zu verfahren pflegen. Zwar lassen sich die Schmerzen von der Gedult noch endlich überwinden / wenn auch schon die mit dem Leibe so genau verknüpfte Seele dabey nicht wenig empfinden muß. Alleine wo die Krankheit hauptsächlich das Gemüthe angreiffet / da will die Gedult immer unten liegen; da kommen die Leibes-Schmerzen dagegen in keine Vergleichung. Die innerliche Angst bricht in lauter unruhige Gebärden aus. Die Schrift führet uns in ein Lazareth solcher Kranken. Unter andern treffen wir einen Königl. und sonderlichen Patienten an. Saul ist sein Nahme. Von diesem heisset es: Der Geist des HErrn wich von Saul / und ein böser Geist vom HErrn machte ihn sehr unruhig. Wo Gott abwesend / und der böse Feind gegenwärtig ist / da muß freylich eine Behausung alles Übels seyn. Man kan sich den häßlichen Anblick dieses Mannes bey seinem Paroxysmo fast einbilden. Die Augen verkehren sich / und springet / so zu reden / ein Feuer Funck nach dem andern heraus: Das Gesicht siehet zerzerret / daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennet: Das Herz wirfft als ein ungestümes und wütendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen / Eifer / Meid / Haß und Furcht stürmen hefftig auff ihn zu: Vornehmlich weist der aus seiner Hand immer fliegende Spieß / daß sein Herz in voller Blut des Zornes stehen müsse. In Summa: Seine Gemüths-Krankheit ist so groß / daß sich die Spur aller höllischen Quaaen gar deutlich merken läset.

Es erkennet auch der geplagte König bey seinen lucidis intervallis, oder ruhigen Stunden / solches sein unbeschreibliches Ubel: Drum ist er bemühet / einen Mann zu finden / der ihn curiren könne. Aber ist auch wohl bey einem so extraordinair. Zufalle einige Hülfte zu hoffen? Von menschlichen Künsten dürfte sich Saul nicht die geringste Rettung versprechen. Dieweil aber Gott bisweilen durch Menschen Wunder zu thun pfleget; So schicket er ihm einen herrlichen Musicum / den vortreflichen König David / und leget auff sein Harffen-Spiel eine ungemeine Krafft. Denn wenn Saul / so zu reden / in der heißen Bad-Stube der Traurigkeit schwiket / und David nur ein Stückgen musciret / so wird der König gleich wieder erquicket / und zur Ruhe gebracht.

Also präsentiret die Sonata

- (1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit /
- (2) Davids erquickendes Harffen-Spiel / und
- (3) Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.

Suonata seconda.

Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica.

La tristezza ed il furore del Rè.

The musical score is written for piano in G major, 3/8 time. It consists of six systems of music. The first system is marked '8' and includes a trill (tr:) in the right hand. The second system includes a trill (tr:) in the right hand and a sharp sign (#) in the bass. The third system includes a trill (tr:) in the right hand. The fourth system includes a trill (tr:) in the right hand. The fifth system includes a trill (tr:) in the right hand. The sixth system includes a trill (tr:) in the right hand. The score ends with a double bar line and a sharp sign (#) in the bass.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes trills marked with 't.'. The second system features a 'dritta' (trill) and a 'd.' (dotted) note, with a 'm.manca' (mancatura) marking. The third system continues the melodic lines. The fourth system shows a 'tr.' (trill) in the bass staff. The fifth system includes a 'tr.' in the bass staff and a '(b)' marking. The sixth system features a '(d)' marking above a note. The seventh system includes a 'tr.' in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as trills (marked 'tr'), slurs, and dynamic markings like 't.' (piano) and 'f' (forte). The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of chordal textures. The notation is written in a standard musical style with clear staff lines and notes.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system typically has a treble and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some sections with triplets. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *tr* (trill) are present. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

La Canzona refrigerativa dell'arpa di Davide.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The piece is titled "La Canzona refrigerativa dell'arpa di Davide." The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The melody is primarily carried by the right hand, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A trill (tr:) is indicated above a note in the fourth system. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a *piano* marking, followed by a *più piano* marking. The second system includes trills marked *tr:*. The third system features a *b* marking. The fourth system includes a *b* marking. The fifth system includes a *b* marking. The sixth system includes a *tr:* marking. The seventh system includes a *tr:* marking. The eighth system includes a *piano* marking. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

This page contains eight systems of musical notation for piano, written in a key signature of one flat (B-flat). The notation is arranged in two columns of four systems each. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some systems include ornaments, specifically a trill (tr.) and a mordent (t.). The bass staff often contains sustained notes or chords, while the treble staff has more active melodic lines. The overall style is characteristic of 19th-century piano music.

142

tr.

t.



L'animo tranquillo e contento di Saulo.



The musical score is written for piano in a 4/4 time signature, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *t.* (tutti) and *tr.* (trill). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Il fine della Suonata seconda.

D. D. T. IV.

Jacobs Henrath.

Die Vorhschaft welche Rachel ihrem Vater Laban von Jacobs Ankunfft bringet/mag gar angenehm gewesen seyn. Wie ich mir die ganze Begebenheit einbilde/ und aus denen in der Schrift erzehlten Umständen muthmasse/so wird Rachel nach Hause seyn gelauffen kommen/und gesagt haben: Lieber Vater/ich traff icho draussen auff dem Felde bey dem Wasser-Brunnen einen artigen frembden Schäfer an. Er bezeigte sich über alle Massen complaisant. Der Vater weiß/das ein grosser Stein vor dem Loche des Brunnens lieget/und das viel Personen dazn gehören/wenn man denselben weg heben und die Schafe träncken will. Dem frembden Schäfer aber war dieses was geringes/das er mir zu Liebe den schweren Stein alleine abwälzete. Er tränckete meine Schafe. Dabey blieb es nicht: Er herzte und küste mich auch. Und was das seltsamste war/so schienen seine Augen selbst ein Brunnen zu seyn/indem bey diesen seinen Caressen das Wasser der Thränen hänffig heraus quolle.

Solche Liebes-Bezeugung kam mir zwar frembde vor: Denn mein Mund und Antlitz ist noch niemahls von der gleichen Freudigkeit benetzt worden: Aber was wolte ich thun? Ich konte ja die herzliche Liebe nicht verachten/ viel weniger den guten Menschen von mir stossen: Zumahl da er sich zu erkennen gab/das er ein naber Vetter/ und des lieben Vaters Frauen Schwester/der Rebecca, Sohn wäre.

So lauter ohngesehr ihr Vorbringen. Ich höre auch nicht/das Rachel wegen dieser angenommenen Caressen von ihrem Vater gescholten wird/sondern er ist darüber so froh als die Tochter. Und ob man ihn zwar nicht mehr unter die jüngsten Leute rechnen darff/welche des Tanzen- und Springens gewohnet sind; so machet ihm doch icho diese fröhliche Post so hurtige Weine/das er dem Vetter geschwinde entgegen laufft: Er empfänget ihn auff's freundlichste/fället ihm umb den Hals/und küset ihn.

Der Anfang zu Jacobs Fortune in Labans Hause lasset sich wohl an/und findet der Gast lauter freundliche Gesichter und Gemüther. Er darff auch wenig Worte verliehren/so bekömmt er gleich die Vertröstung/er soll nach geleisteten siebenjährigen Diensten mit Labans jüngsten/ liebsten und schönsten Tochter/der Rachel/ins Brant-Vette steigen.

Und wie die vergnügte Liebe ein angenehmer Zucker ist/welche alle Säure des Lebens versüßet: Also schmecket auch der verliebte Jacob wenig von der Unannehmlichkeit seines sauren Dienstes. Die 7. Jahre verfließen ihm so geschwinde/als eine Woche oder sieben einzele Tage. Es wird ein herrliches Hochzeit-Mahl ausgerichtet. Jederman gratuliret dem Bräutigam zu der schönen Brant. Ihre Gespiellinnen bleiben mit ihrer Freuden-Bezeugung nicht zurücke/und singen ihr zu Ehren ein Brant-Lied. Absonderlich erweiset sich Jacob in der ersten Hochzeit-Nacht/wie die vergnügtesten Bräutigamme zu thun pflegen. In seinem Herzen findet er an seiner Liebsten Angesichte bey der größten Dunkelheit der Nacht den schönsten gestirnten Himmel. Er ziehet die holden Blicke ihrer Augen allem Glanze der Sternen vor. Aber die anbrechende Morgen-Röthe weist ihm ein paar dunkle Lichter. Er befindet/das seine Vergnügung in der Einbildung bestanden/und das er an stat der schönsten Rachel die heßliche Lea mit dem blöden Gesichte geherget habe.

Der gute Bräutigam kan seinen Unmuth darüber unmöglich bergen. Mich dünckt/ich höre ihn mit Laban also exposkuliren: Herr Vater/heisset dieses Parole gehalten/und werden meine treuen Dienste also belohnet/das man mir an statt der versprochenen Liebste eine andere Person/die ich niemahls begehret habe in das Vette an meine Seite practiciret? Das ist nicht ehrlich gehandelt: Das ist ein Betrug/dessen Schändlichkeit aller Welt muß bekandt werden. Doch was vermag nicht ein freundliches Wort bey einem saufftmüthigen Geiste? Darumb ist der gute Jacob leicht wieder zu gewinnen und zu überreden; Nach Landes Gewohnheit richte sich die Ordnung im Heyrathen unter Geschwistern sonderlich nach der Ordnung der Geburth/und könne die jüngste Tochter vor der ältesten in keinem Brant-Kranke prangen/viel weniger hätte durch Labans Versprechen solcher in der Natur selbst gegründete Gebrauch können abgeschaffet werden. Er gehet mit dem Schwieger-Vater einen neuen Contract ein/krafft dessen er zwar die Lea behalten/doch aber auch gegen einen andern siebenjährigen Dienst die Rachel noch einmahl verdienen soll: Nach solcher ausgestandenen Zeit muß endlich Laban sein Wort halten. Da denn Jacob das Ziel seines Wunsches erreicht/ und bey der andern Hochzeit die süße Vergnügung eines glückseligen Liebhabers im Werke selbst empfindet. So höret man demnach in dieser Sonata:

- (1) Die Freude des ganzen Hauses Labans über der Ankunfft des lieben Vetter: Jacobs.
- (2) Jacobs durch den verliebten Eherg erleichterte Dienstbarkeit.
- (3) Dessen Hochzeit/die Glücks-Wünsche, und das von der Rachel Gespiellinnen gesungene Brant-Lied.
- (4) Den Betrug Labans/da er dem ehrlichen Vetter und Bräutigam an statt der Rachel die Lea an die Seite legt.
- (5) Den in der Hochzeit-Nacht vergnügten Bräutigam/dabey ihm zwar das Herz was böses saget/er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet.
- (6) Jacobs Verdruss über dem Betruge.
- (7) Jacobs neue Hochzeit-Freude oder die Reprise des vorigen.

Suonata terza.

Il Maritaggio di Giacomo.

La gioia della famiglia di Laban per la gionta di Giacomo loro parente.

The musical score is written for piano in G major and 3/8 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The piece features a variety of musical textures, including single-note passages, dyads, and chords. Trills (tr) and triplets (t) are used as ornaments throughout the piece. The first system begins with a trill in the right hand. The second system features a triplet in the right hand. The third system has a trill in the left hand. The fourth system has a triplet in the right hand. The fifth system has a trill in the right hand. The sixth system has a trill in the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 14/7. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills. The first system shows a treble staff with a whole rest followed by eighth notes, and a bass staff with eighth notes. The second system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes and a trill marked 'tr.'. The third system has a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes and trills marked 'tr.'. The fourth system shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The fifth system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The sixth system has a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The seventh system shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes, ending with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

La servitù di Giacomo faticosa sì, alleggerita però per l'amor verso Rahel, collo scherzo degli amanti mescola-
tovi.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The time signature is 6/8. The music is characterized by a mix of chords and melodic lines. Trills (tr.) are marked in the first, second, and sixth systems. The tempo 'allegro' is indicated in the fourth system.

[illegible]

Da Capo al ☺

L'epitalamio cantato dalle donzelle Compagne di Rahel.

This musical score is for a piece titled "L'epitalamio cantato dalle donzelle Compagne di Rahel." It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with chords and a bass staff with a single note. The second system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. The third system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Trills (tr.) are marked above several notes in the treble staff.

L'allegrezza delle nozze, e le Congratulazioni.

This musical score is for a piece titled "L'allegrezza delle nozze, e le Congratulazioni." It is written for piano in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. The second system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. The third system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Trills (tr.) are marked above several notes in the treble staff.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic values, such as sixteenth, thirty-second, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in the final system.

L'inganno di Laban.

This musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass). The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked 'D. D. T. IV.' at the bottom. The music features a variety of textures, including rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords or single notes in the left hand. Some measures include dynamic markings like '8' and 'tr' (trill). The piece concludes with a final cadence in the last system.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The second system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The third system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The fifth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The sixth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The seventh system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The second system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The third system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The fifth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The sixth system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The seventh system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass staff with a key signature of one sharp (F#).

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills. The key signature is one sharp (F#). The systems are as follows:

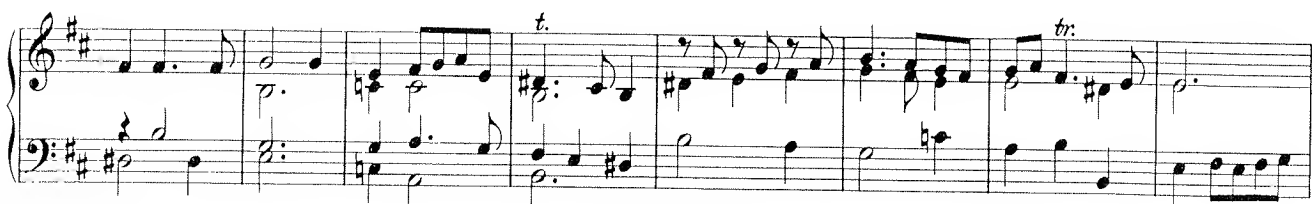
- System 1: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the third measure.
- System 2: Treble staff has eighth-note patterns with a slur; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.
- System 3: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.
- System 4: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.
- System 5: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.
- System 6: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.
- System 7: Treble staff has eighth-note patterns; bass staff has eighth-note patterns with a trill in the second measure.

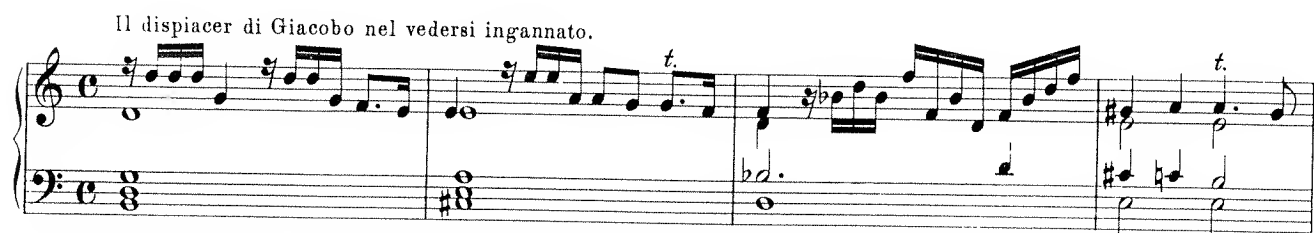


Lo sposo amoroso e contento.



Il cuore gli predice qualche male.





Il fine della Suonata terza.
D. D. T. IV.

Si replica l'allegrezza delle nozze.

Der todtfranke und wieder gesunde Hiskias.

Der Frömmigkeit geschehen grosse Promessen. Ein zeitliches und ewiges Leben wird ihr zum Recompens ernennet. Darüber hat sie Brieff und Siegel: Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze/und hat die Verheissung dieses und des zukünftigen Lebens. Doch wenn ich manchemahl die Lebens Jahre der frommen Kinder Gottes zehle/so finde ich/dasß ein Gottloser vor ihnen/wie in andern zeitlichen Gütern/also auch an Gesundheit und Leben öftters einen grossen Vortheil hat. Wem ist König Hiskias unbekant? War er nicht unter den gesalbten Hånptern ein seltsames Exempel der Frömmigkeit? Der Geist Gottes hat ihm ein Attestat mitgetheilet/dadurch sein Ruhm unsterblich worden. Nach dessen deutlichem Inhalt hat dieser Potentat den heiligen Willen Gottes sich zum einzigen Zwecke aller seiner Anschläge vorgestecket/dem Brenel des Gößen-Dienstes mit gröstem Muthe gesteuert/seinem Gott vertrauet/und sich dergestalt bezeigt/dasß ein König seines gleichen in Juda nicht gesehen worden. Gleichwohl aber treffe ich ihn meistens unter der Zahl derjenigen an/welchen der Stern des zeitlichen Glückes gar selten aufzugehen pfleget. Man merckte zwar bey ihm an Reichthum und Ehre keinen Mangel/doch zog sich manches Unglücks-Wetter über ihn auff. Wie viel unruhige Feinde störten ihm nicht zum öfttern die Ruhe seines Gemüthes! Betrachte ich endlich sein Alter/so stach ihn gar bey Zeiten ein giftiger Wurm der Krauckheit/und kam schon in dem Mittage seines Lebens die betrübte Post/er solte Jeyerabend machen/sich zu Bette legen/und vor dem jüngsten Tage nicht wieder aufstehen. Der Prophet Esaias war der von Gott abgeschickte Frohu-Vorhe/der ihm in Mahnen seines hohen Principalen den Befehl insinuiren muste: Verschide dein Haus/deum du wirst sterben/und nicht leben. Nun mercke ich zwar bey diesem Patienten darüber keine solche hefftige Bewegung/als etwa bey dem Belsazar, der gleich erblasset/und vor Schrecken die Glieder nicht stille halten kan/als er an der getünchten Wand der Finger gewahr wird/die ihm sein Todes-Urtheil vorschreiben. Dennoch aber sehe ich/dasß sich Hiskias nicht wenig darüber alteriret. Das weisen ja die aus seinen Augen häufig quellende Thränen: Das weisen seine andern betrübten Gebeden. Doch verzweifelt er nicht/er weiß den Weg zu dem bewährtesten Medico. Dem klaget er seine Krauckheit/und bittet sehnlich um Hülffe. Er bernuffet sich dabey auff seinen untadelhaften Lebens-Wandel/und auff sein aufrichtiges und Gott iederzeit treugebliebenes Hertz. Er gewonne auch hierdurch das sonst liebeiche Hertz des himmlischen Arktes ganz leicht. Denn der Prophet ist kaum von dem Patienten weggegangen/so bekömmt er schon von Gott Ordre umzukehren/und dem Könige auff das freundlichste zu hinterbringen/er sey Gottes liebes Kind/und der Fürst seines Volks: Sein Gebet und Flehen sey durch die Wolcken gedrungen: Er solle gesund werden/und am dritten Tage wieder in das Haus des Herrn gehen; auch mit seiner Residenz-Stadt vor dem Könige von Assyrien in Ruhe gelassen werden. Diese wunderliche Hülffe versiegelt der wunderbare Gott durch ein besonders Wunder-Werck der Natur. Er giebet ihm auch zugleich eine Zahl zu mercken auff/welche von der Zahl seiner Lebens-Jahre in proportione sesquialtera soll übertroffen werden; Nehmlich der au Ahas Sonnen-Zeiger 10. Stunden zurücker kehrende Schatten muß ihm weisen/dasß die Stunde seines Todes 15. Jahr hinter sich und zurücker bleiben werde. Was für eine Freude ihm diese Verlängerung seines Lebens müsse erwecket haben; Solches können sonderlich diejenigen begreifen/welche aus Krauckheiten gelernt haben/von der Kostbarkeit der Gesundheit und des Lebens zu urtheilen.

Also præsentiret die Suonata:

- (1) Das betrübte Hertz des Königes Hiskias/über der Todes-Post/und das sehnliche Bitten um seine Gesundheit/in einem Lamento/mit dem Vers: Heil du mich lieber Herr/aus dem Liede: Ach Herr mich armen Sünder.
- (2) Sein Vertrauen/dasß Gott sein Gebet schon erhört habe/und ihm die Gesundheit gewiß geben/auch vor seinen Feinden Ruhe schaffen werde/in dem Vers: Weicht all ihr Uebelthäter/mir ist geholfen schon. Aus ermeldtem Liede.
- (3) Die Freude über seiner Genesung,dabey er denn manchemahl an das vorige Ubel dencket,dasselbe aber bald wieder vergisset.

Suonata qvarta.

Hiskia agonizzante e risanato.

Il lamento di Hiskia per la morte annunciatagli e le sue preghiere ardenti.

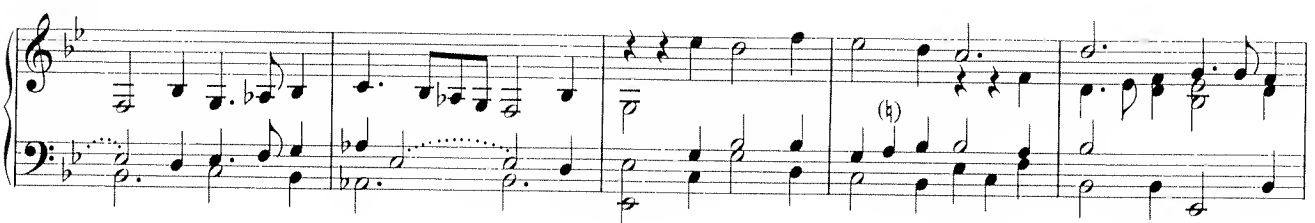
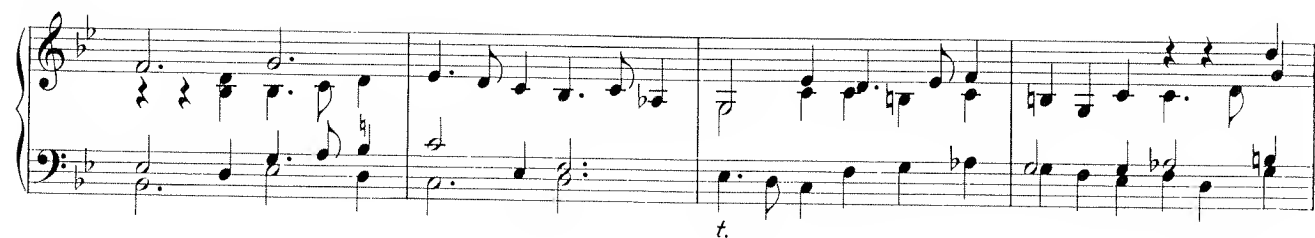
The musical score is written for piano in G minor (three flats) and common time (C). It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by a somber and expressive tone, with frequent use of trills (tr.) and tremolos (t.). The first system begins with a lamenting melody in the treble and a supporting bass line. The second system features a more active treble part with repeated eighth-note patterns. The third system continues the melodic development with trills. The fourth system shows a return to a more melodic but still expressive style. The fifth system features a prominent trill in the treble. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase and a trill. The overall mood is one of intense emotional suffering and desperate prayer.

D. D. T. IV.



La di lui confidenza in Iddio.



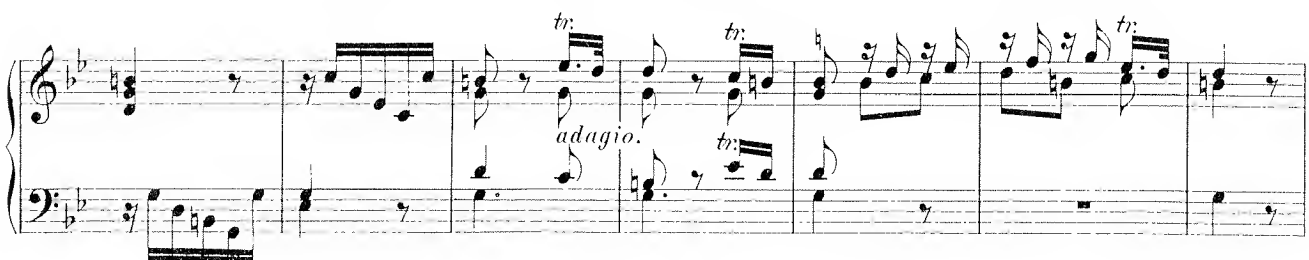




si ricorda del male passato.



se ne dimentica.



Il fine della Suonata quarta.

D. D. T. IV.

Der Heyland Israelis / Gideon.

Ir begehren oft ein Prædicat, das wir nicht verdienen/und unterstehen uns immer ein solches Werk zu heben/worzu unser Arm viel zu schwach ist. Gideon war anders gesinnet. Gleich wie er sich niemahls in die Gedanken hatte kommen lassen/den Titel eines tapfferen Soldatens und Krieges Obersten zu führen: Also konte er sich auch damahls/als ihn der Engel in der Tenne über dem Weizen=Dreschen antraff/nicht einbilden/daß er hinführe an statt des Dresch=Flegels den Richter=Stab oder Zepter über Israel in die Hände bekommen/die Feinde bändigen/und dabey etliche übelgesinneten Obersten mit Dornen und Hecken rein ausdreschen solte. Drümb kam ihm die Anrede des Engels sehr frembde vor: Der HERR mit dir/du streitbahrer Held. Ausser dem/daß er sich dieses Tituls unwürdig achtete/konte er auch nicht begreifen/wie er und sein Volk sich der Gegenwart Gottes zu versichern hätte/da ihm bereits das Midianitische Joch auff dem Halse lag. Sein Zweifel war groß. Er verlangte ein Creditiv zu sehen/wodurch sich der Engel zu solcher hohen Ambassade legitimiren solte. Bald solte sein Speiß=Opffer verzehret werden: Bald solte sein aufgebreitetes Fell alleine in dem größten Nacht=Thane ganz trocken bleiben/bald wiederum bey dem ganz trockenen Erdboden alleine feuchte und naß seyn. Gott war über die massen gütig: Er that alles/was er begehrte/und versicherte ihn durch diese Wunder=Werke seines Beystandes. Ja an statt daß Gott die gerechteste Ursache gehabt hätte/wider den mißtrauischen Menschen das Feuer seines Zorns entbrennen zu lassen/und ihn wie das Opfer zu verzehren; so that er noch mehr/als er verlangen konte/und gab ihm eine neue Versicherung/daß er über die Midianiter ganz gewiß den Meister spielen würde. Das in aller Menschen Herz dringende Auge sahe schon/daß diesem erwählten Heylande bey dem wenigen ihm gelassenen und meistentheils biß auff 300. Mann abgedankten Volcke der Muth sincken würde: Drümb ergieng an ihn der Göttliche Befehl/er solte in der Nacht aufstehen/und entweder allein/oder aber/wosern er sich fürchten möchte/mit seinem Bedienten Pura, das feindliche Lager überschleichen/und darauff Achtung geben/was man daselbst discurren würde. Diesem zu Folge gieng Gideon nebst Pura zu recognosciren aus. Da wurde nun zwar eine solche starke Armee der Feinde angetroffen/daß die Tapfferkeit selbst sich dafür hätte aufsetzen müssen. Denn da lagen die Midianiter und ihre Allirten/die Amalekiter/mit aller Orientalischen Macht im Grunde/wie eine Menge Heuschrecken/und waren ihre Kamele so wenig zu zehlen/als der Sand am Ufer des Meeres. Doch so furchtsam als sie dieses feindliche Lager machen konte/so beherzt wurden sie auch/als sie hörten/wie unter denen Feinden einer dem andern seinen gehaltenen Traum und dessen zu Gideons Vortheil gemachte Deutung erzehlete/daß nemlich ein geröstes Gersten=Brod sich zum Heere der Midianiter gewelhet/die Gezelte nieder geschmissen/und das oberste zu unterst gekehret habe; wodurch denn nichts anders als das Schwerdt Gideons konte bedentet werden/dem Gott die Midianiter nebenst ihrem ganzen Heere in die Hände gegeben habe. Gideon kehret nach verrichteten Gebet in sein Lager wieder zurücke/machet seinen 300 Soldaten (denn Gott wolte nur durch wenig Mann Wunder thun) ein Herz/und versichert sie der Hülffe des HErrn/giebet ihnen auch Ordre/daß sie/wenn sie an die Wahl=Statt der Feinde kommen/ihm alles nach thun sollen. Er marchirer mit 100 Mann voran. Wie er an die erste Wache kömmt/läset er Lärmen blasen/zerschmeisset mit den Seinigen die Krüge. Die andern 200 thun dergleichen/und dabey wird allemahl eine gewisse Parole gebraucht/daß sie ruffen müssen: Hie Schwerdt des HErrn und Gideon. Hierüber werden die Feinde verzagt/fliehen in grosser Confusion, und werden nicht alleine von den nacheilenden Israeliten erwürgt/sondern es ist auch unter ihnen selbst eines ieglichen Schwerdt wider den andern. Dieses war nun ein sonderlich remarquabler Sieg/dabey zwey Midianitische Könige/Sebah und Zalmuna, nebenst ihren zweyen Fürsten Oreb und Seb massacrirt worden. Zugeschweigen daß Gideon nicht allein die unhöflichen Obersten zu Sucoth mores lehrte/aus Dornen und Hecken Ruthen band/und sie damit züchtigte/sondern auch den Thurm der Stadt Punel zerbrach/und ihre Einwohner erwürgete.

Also bedeutet die Expression der Sonata:

- (1) Den Zweifel Gideons an der von Gott ihm gethanen Versprechung des Sieges.
- (2) Seine Furcht bey dem Anblicke des grossen Heeres der Feinde.
- (3) Seinen gewachsenen Muth über der Erzehlung des Traumes der Feinde und dessen Deutung.
- (4) Das Schmettern der Posaunen und Trommeten/ingleiches das Zerschmeissen der Krüge/und Feld=Geschrey.
- (5) Die Flucht der Feinde und das Nachjagen der Israeliten.
- (6) Die Freude über dem remarquablen Siege der Israeliten.

Suonata quinta.

Gideon Salvatore del Populo d'Israel.

Il dubbio di Gideon della Vittoria promessagli da Dio.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The tempo is marked 'Allegretto' and the key signature has one sharp (F#). The score consists of 12 measures. The first measure is a half note G4. The second measure is a quarter note A4. The third measure is a quarter note B4. The fourth measure is a quarter note C5. The fifth measure is a quarter note D5. The sixth measure is a quarter note E5. The seventh measure is a quarter note F#5. The eighth measure is a quarter note G5. The ninth measure is a quarter note A5. The tenth measure is a quarter note B5. The eleventh measure is a quarter note C6. The twelfth measure is a quarter note D6. The score ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand, with a melodic line in the right hand that follows the general contour of the melody. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to the final cadence. The lyrics are written below the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score consists of 8 measures. The melody starts on G4, goes up to A4, B4, C5, then down to B4, A4, G4. The accompaniment starts on G3, goes up to A3, B3, C4, then down to B3, A3, G3. The melody and accompaniment are in unison for the first four measures, then the melody moves to a higher register (G5, A5, B5, C6) and the accompaniment moves to a lower register (G2, F#2, E2, D2) for the last four measures.

lo prova in un'altra maniera contraria.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a series of eighth and sixteenth notes. The second system features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note followed by eighth notes. The third system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth system has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The seventh system concludes with a treble staff ending in a double bar line and a bass staff ending in a double bar line.

Il di lui paura, vedendosi addosso un grand' esercito de' nemici.

Ripiglia animo, sentendo esporr a' suoi nemici, quel che sognarono d'esso lui.



Gideon incoraggia i suoi soldati.



Il suono delle trombe, ovvero dei tromboni, e della rottura delle broche, ed il grido dei combattenti.

The musical score for measures 1-12 is written for piano and organ. The piano part begins with a rhythmic figure in the right hand, supported by the left hand. The organ part enters in measure 5 with a series of chords and sustained notes, creating a dramatic effect. The piece concludes in measure 12 with a final cadence.

La fuga dei nemici perseguitati dagl' Israeliti.

The musical score for measures 13-15 is written for piano and organ. The piano part begins with a rhythmic figure in the right hand, supported by the left hand. The organ part enters in measure 14 with a series of chords and sustained notes, creating a dramatic effect. The piece concludes in measure 15 with a final cadence.

The first system of the piano introduction consists of three measures. The right hand plays a continuous stream of sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat).

La loro allegrezza della Vittoria segnalata.

The vocal entry begins in the second system with a melody in the right hand, accompanied by chords in the left hand. The tempo is marked 't.' (tutti). The key signature remains one flat. The third system continues the vocal melody with piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with a trill (tr.) and a repeat sign. The fifth system features a more active piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The sixth system concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Il fine della Suonata quinta.

D. D. T. IV.

Jacobs Tod und Begräbniß.

Beghret jemand ein Exempel eines zum Tode geschickten und im Friede zu Gott fahrenden Menschen zu sehen / der trete vor das Sterbe-Bette Israelis, des Stammes der zwölf Stämme des Volkes Gottes. O! wer wolte sich nicht wünschen/das seine Seele den Tod dieses Gerechten sterben müsse? Er hatte eine ziemliche lange Wahlfarth seines Lebens in der Welt verrichtet. Ein Alter von 147. Jahren; das er auff seinem Rücken hatte / war schon eine ziemliche Last; die seine Schultern niederbengen konte. Wer fast vor anderthalb hundert Jahren die Augen in der Welt auffgethan hat; der kan die ohne dem dunklen Fenster schon wieder zumachen / und sich in der Ruhe-Kammer seiner Väter verschließen. Wer auch seinen Hinterbleibenden den Segen zurücke lassen und sonst sein Haus so wohl bestellen kan, der wird mit gutem Willen also zu Bette gehn. Unterdessen kan man es ohne Bewegung des Herzens nicht mit ansehen, wie sein herrlicher Sohn; die Hürde des ganzen Egyptischen Landes / Joseph / auff des lieben kranken Vaters letzte Bitte, die Hand unter seine Hüften leget / und ihm durch einen Eyd diesen letzten Liebes-Dienst verspricht, das er ihn in dem Lande Canaan seinen Vätern an die Seite wolle begraben lassen / und wie bey diesem Jurament der fromme Alte sein krankes Haupt neiget. So lässet es auch sehr beweglich, wenn er Josephs beyden Kinder / Ephraim und Manasse, mit so väterlicher Liebe seinem Stamme gleichsam einsproffet, und über ihrem Vater so einen kräftigen Segen spricht / auch seine übrigen umb sein Bette stehende Kinder mit aller nöthigen Vermahnung und dem letzten Segen versorget, darnach aber seine Füße auff dem Bette zusammen thut / und im H. Eren einschläfft; Ja / wer will endlich ohne Weinen dem Spectacul beywohnen / wenn Joseph auff des erblassten Vaters Angesicht fällt, dasselbe mit seinen kindlichen Liebes-Thränen abwäscht, und wohl tausendmahl küsst.

Nun war nichts mehr dabey zu thun, als das dem Todten die letzte Schuld abgezahlt, und sein Leichnam in dem Grabe verwahret wurde. Und wie das Andencken des lieben Alten in den Herzen der Kinder nicht ersterben sollte, also wolte auch der vornehmste Sohn unter ihnen / Joseph, den väterlichen Körper vor der zeitlichen Verwesung befreyet wissen, befahl dabero seinen Medicis, das sie denselben exenteriren und balsamiren musten.

Hierauff führen ihn die Leidtragenden nach seiner letzten Disposition in das Land Canaan nach seinem Begräbniß zu. Dieses geschieht nun in einem grossen Comitatz der ältesten und vornehmsten von Pharaonis Hoff- Leuten, ingleichen vieler andern Egyptier und Bedienten, wie nicht weniger des Gesindes des Verstorbenen, also, das diese Leichen-Begleiter ein ganzes Heer präsentiren konten. Und hatten die Egyptier mit denen weinenden Leidtragenden über den Tod des Vaters ihres Königl. Stadthalters, Josephs, schon siebenzig Tage geweinet / so wenden sie iewo, da sie auff Cananitischen Grund und Boden an die Tenne Atad kommen, noch ferner den zehenden Theil von solcher Zeit zu einer grossen und bitteren Klage an. Dabey denn die Cananiter so was extraordinaires sehen, das sie den Ort die Klage der Egyptier nennen. Nun kan es zwar seyn, das dieses Klagen der Egyptier nur in eiserlichen Ceremonien und in einer Stats-Trauer bestanden habe: Doch ist dieses gewiß, das bey solcher Leichenbestattung die Herzen der Leidtragenden Kinder im Werke selbst höchlich müssen betrübt gewesen seyn. Und weil es bey dergleichen Trauer-Fällen an der Condolenz guter Freunde nicht mangelt; weil auch vernünftige Menschen in diesem Stücke den Göttlichen Willen und das unvermeidliche Gesez der Natur erkennen, und bedencken, das der Gerechte durch den Tod vor dem Unglücke weggeraffet / und zu einer vollkommenen Glückseligkeit gebracht wird: So ist es auch kein Zweifel, es werden die Leidtragenden mit einem guten geschöpften Troste ihre Rük-Reise verrichtet haben.

Also präsentiret die Sonata nichts anders als

- (1) Das bewegte Gemüthe der Kinder Israel bey dem Sterbe-Bette ihres lieben Vaters.
- (2) Ihr Betrübniß über seinem Tode, ingleichen ihre Gedancken was darauff erfolgen werde.
- (3) Die Reise aus Egypten in das Land Canaan.
- (4) Das Begräbniß Israelis und die dabey gebaltene bittere Klage.
- (5) Das getröstete Herz der Hinterbliebenen.

Suonata sesta.

La Tomba di Giacob.

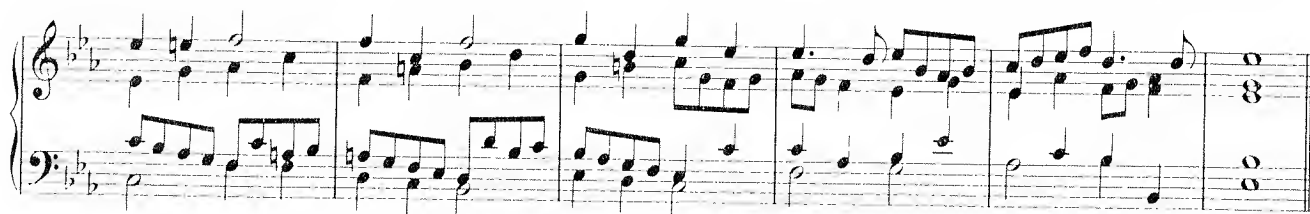
Il dolore dei figli di Giacob, assistenti al letto del loro Padre moribondo, raddolcito un poco dalla paterna benedizione.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by a somber yet tender mood, reflecting the text's description of grief softened by paternal blessing. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked with 'tr.'). The final system concludes with a key signature change to D-flat major (one flat) and a time signature change to 3/4.

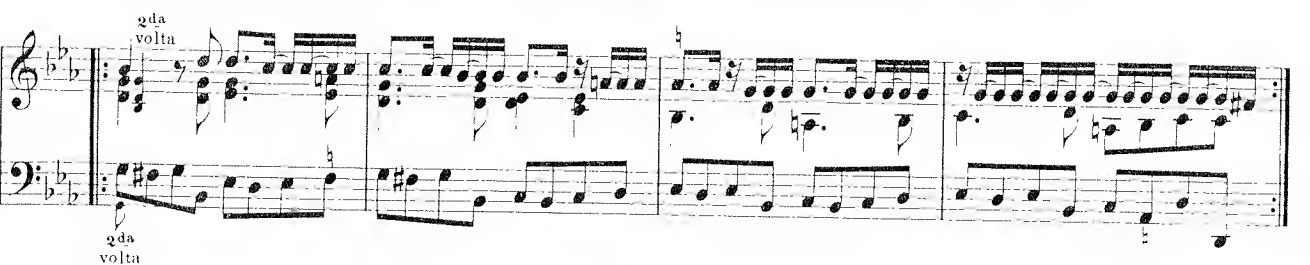
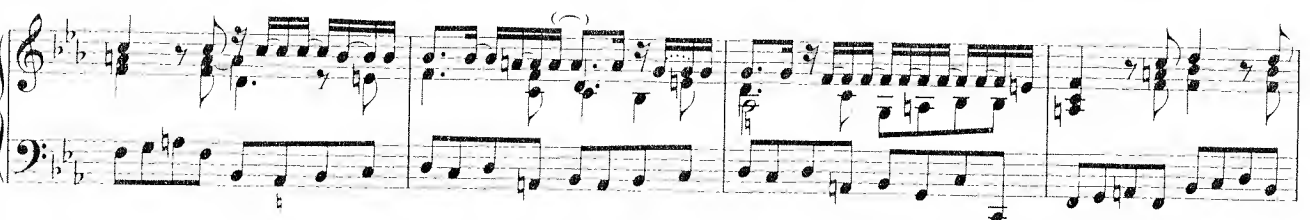
This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Trills (tr.) and triplets (t.) are indicated. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to B-flat major.

Pensano alle Conseguenze di questa morte.

The musical score is composed of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures are marked with a 't.' (trill). The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.



Il Viaggio d'Egitto nel Paese di Canaan.



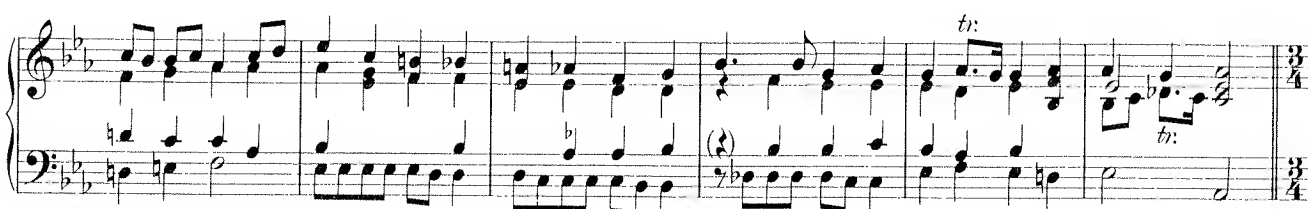
The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece is identified by the label 'D. D. T. IV.' at the bottom.

D. D. T. IV.

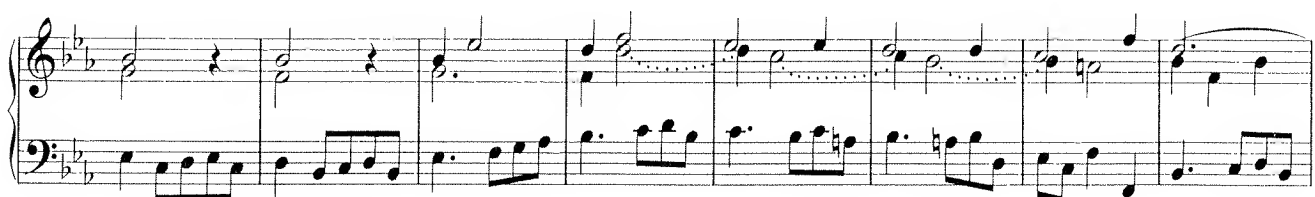


La sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti.





L'animo consolato dei sopravvienti.



The musical score consists of seven systems of staves. Each system typically has a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills, with some trills marked with 'tr:' or 't.'.

Il Fine.
D. D. T. IV.